



الحسن بن علي الجليلي

مقالات في الظاهرة القصصية

ادوار الخراط

المسألة الجديدة

إدوار الخراط

الحساسية الجديدة

مقالات

في الظاهرة القصصية

دار الأداب - بيروت

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى

١٩٩٣

القسم الأول

تقديم ، ومنهج

استجلاً... لأفق «الحساسية الجديدة»

- * الحساسية ليست فكرة شكلية... إنها مرتبطة بالتطور الاجتماعي والتاريخي.
- * الفن لا يقترح خانات محدّدة، هو بحث عن «اللغة الروية».

من يقول «الأدب في مصر الآن» لا بد أن يقول «الحساسية الجديدة».

في تصور هذا الكاتب - سعيًا إلى تقديم، من نوع ما، لهذا الكتاب عن هذه الظاهرة - أن النقلة التي حققتها الكتابة الإبداعية، في مصر، منذ الستينيات، نقلة حاسمة وأساسية حققتها، ورسمتها، وأرست أسسها حقًا، تطويراً وتأكيداً لأصول لها وبذور غصبة كانت قد أقيت، أو تفجّرت، منذ الأربعينات.

كانت عملية المخاض، والاستيلاد، صعبة وطويلة، منذ مقامات المويلحي، المتطورة على لسان عيساه بن هشام، وماجدولينيات المنفلوطي تحت زيزفونه الباكي، الحزين، حتى زينب هيكل، المصفاة من دمها حتى الشحوب «الرومانسي» الباهت، وفي الشعر قعقات البارودي بدياجاتها الناصعة، المترفعة، ومجلجلات شوقي وحافظ، أو صياغتها الدقيقة، اللامعة، حتى غسق «أبولو» الذي أذن بأفول الزهر الخليلي بعد أن رزح طويلاً وثقيلًا. وليست هذه الأسماء، طبعاً، إلا إشارات إلى حقبة خرج فيها «الأدب»، في مصر، من أسر التقليد الصراح إلى ما يمكن أن نسميه - الآن، من موقعنا اليوم - «حساسية قديمة»، تقلّبت فيها الأدوار والمراحل، حقًا، ولكنها ظلت تنتمي - بشكل عام - إلى فلك واحد عريض، وإن تعددت فيه المسارات.

في الكتابة القصصية، عرفنا «المدرسة الحديثة» - حينذاك - وفرسانها المجلّين: أحمد سعيد، محمود طاهر لاشين، يحيى حقي (ووحده يستطيع، شأن الفنان الحق - أن يبقى خارج التأطير التاريخي). ثم حبات المسبحة الطويلة من «الرومانسيين» و«الواقعيين»، ورموزهم: في الشعر، مثلاً، جبران خليل جبران وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل، وفي القصة محمود كامل المحامي، ومحمود تيمور، وروايات طه حسين الأكاديمية، وبيّمة العقاد المتعملة (ومرة أخرى، يتمرد المازني على التأطير) حتى نصل إلى الخمسينيات - ومازلنا في الجدول الرئيسي للكتابة القصصية - وإلى «الواقعية النقدية»، و«الواقعية الاجتماعية»، دلالة على التقليل الاجتماعي والثقافي، العميق، وأياً ما كانت صحة هذه المصطلحات - وهي، على الأقل، مشكوك فيها جداً - وأياً ما كانت آثار الأعمال الهامشية في الأربعينات، فإن ما نسميه اليوم بالحساسية القديمة ظلت هي السائدة حتى أواخر الخمسينيات.

الحساسية القديمة، أو الحساسية التقليدية.
تقليدية لأنها شه رومانسية، وشبه واقعية، مادمنّا نستخدم - برغمنا - هذه المصطلحات.

في الأولى، يمضي الكاتب على درب أسلافه الغربيين في الإفناء عن ذات نفسه، وهاجسه، يريد لقارئه أن يستند إلى كتفه الواهية، وأن يغرقا معاً، في تربة الذات الطرية، وفي الثانية، يريد أن «ينقل» له «الواقع»، ويعكسه، ويشير قضاياه، على أساس أن هناك، بالفعل، «واقعاً» خارجياً، ظاهرياً، متحدداً، قائماً هناك، بما فيه من ظلم وقسوة، يمكن وصفه ونقله وتحديدده، معروف وقاطع الجوانب، وأن الفن هو تصوير وانعكاس لهذا الواقع، بعناصره الثابتة والمتحركة، بما يظهر على سطحه وما يكمن في داخله من قوى التغيير، على السواء.

تقليدية، لأنها - في الحالين - تعتمد قواعد مجرّبة، وموصوفة، وسائدة،

في الإحالة على الواقع بشقيه، الذاتي والاجتماعي، هي قواعد المحاكاة الأرسطية العريقة المحتد. ولما كانت المحاكاة الكاملة، المطلقة، مستحيلة - بالبدية - فإن قواعد «الانتقاء» في المحاكاة تعتمد، مهما تراوحت الاختيارات وتقلبت، قواعد جمالية لها تراثها العتيق، كذلك: قواعد التناسب والتناغم، أو حتى التعاكس المقنن، المحسوب، حتى في حضي الرومانسية.

في القصص، إذن، كانت الحساسية التقليدية - وما زالت، بعد أن أصبحت قديمة - تتوسل بالسرد المطرد، والاختيار الموزون، والحبكة التي تنعقد بالتدرج ثم تنحل، حسب الأصول، وتوظيف العناصر (من محاكاة، ووصف، وحوار، وتأمل، إلى آخره) بحساب، واختيار موقع النظرة العارفة والماكرة معاً، لأنها لا تقول - فوراً - كل ما تعرف، وفيها تعليم وتشويق، مشاركة بقدر، ومفاجأة بقدر، وفيها أساساً - وقبل كل شيء - تثبيت، وتحديد.

والى الحساسية التقليدية ينتمي مشاهير الكتاب المصريين والعرب على تراوح تقديراتنا الممكنة لقيمتهم الفنية، وهم الذين «استولوا» - بمعنى من المعاني - على «السلطة» الأدبية في ساحتنا، طوال عقود خمسة حتى الآن، من أمثال نجيب محفوظ، وعبد السلام العجيلي، وحنّا مينه، وعبد الكريم غلاب، وذو النون أيوب، وشاكر خصباك، وعبدالحليم عبد الله، ويوسف السباعي، حتى يوسف ادريس (الذي، وإن اندرج تحت فهم واسع للواقعية الاجتماعية، فإن موهبته الحوشية، الفطرية، تجعل له مكانة قائمة برأسها) حتى جيل الوسط الغامض الأهمية، من الكتاب الأوساط الذين كفّ الكثير منهم عن الكتابة - الآن - والذين حملوا، بكفاءة متفاوتة، عبء مرحلة «الواقعية» الاجتماعية، بعطائها المحدود، وقد أسهم جحفل كبير من الكتاب الأوساط، أو الأثفاء، في هذه المرحلة، لعل معظمهم الآن قد نسيت الذاكرة الأدبية.

هل نجد في المرجع الاجتماعي - السياسي لهذه الحقبة التاريخية تفسيراً - سهلاً ومتاحاً - لهذه الحساسية الفنية؟ نعم، بالتأكيد. على أن نحترز قليلاً من ميكانيكية هذا الفهم، وسهولته نفسها، وتبسيطيته.

وقد شهدت الأربعينات ظهور العناصر الريادية الأولى في كل من الاتجاه «الواقعي الاجتماعي» الذي كانت له الغلبة في المشهد الأدبي المصري خلال الخمسينيات، والاتجاه الحداثي الذي قام بنقلة أساسية في الحساسية الأدبية، وكان تحديثاً رئيسياً للمعايير والتقاليد الأدبية الراسخة.

كان القلق الاجتماعي، وتفكك العلاقات الطبقة الذي نجم عن الحرب العالمية الثانية، وتصاعد الحركة الوطنية، وتدهور أوضاع الجماهير العريضة، قد أسهمت في ظهور كل من هذين الاتجاهين، ولكن لا بد أن ضرورة كامنة في داخل المشروع الثقافي نفسه، وأن حوافز النمو الداخلية، قد لعبت دورها.

أما حقبة الستينيات فقد شهدت آمالاً عظيمة وإخفاقات فاجعة، إنجازات وإحباطات وطنية، أمجاداً وآلاماً وتغيرات عميقة المدى في العلاقات الاجتماعية لعلها غير مسبوقة في التاريخ الحديث للمنطقة العربية.

أما في السبعينات والثمانينات فقد عرفت البلاد العربية سيادة «القيم» الاستهلاكية المتصاعدة، وانحسار الأيدلوجيات والممارسات «الاشتراكية» على السواء، ونزيف العقول، وانفجارات العنف الطائفي بين الحين والحين، وإعادة تأكيد الأصولية الإسلامية، والتصخم المستشري في كلا الميدانين المالي والروحي، وتدهور الموارد المادية والمعنوية على السواء، وغير ذلك من هزات سياسية واجتماعية واسعة النطاق.

ومع هذا المجرى الذي اتخذته الأحداث على نحو سريع وعاصف، وضع مفهوم «الواقع» نفسه موضع السؤال.

كان المنحى القديم الراسخ في القصة والرواية هو منحى المحاكاة الصريحة، وكان يأخذ مأخذ القضية المسلّم بها أنه من الممكن بل من المرغوب فيه «تمثيل الواقع» في الأدب، (أيّاً كان النسق الفلسفي الذي يوضع فيه ذلك) حتى لو كان المفترض أن الأدب إنما يساعد على تغيير هذا الواقع. ومن ثم فإن علاقة تبادلية جوهرية بين الأدب القائم الثابت والواقع القائم الثابت، كانت موضوعاً موضع المسلمات.

ولكن تحطيم «الواقع» القومي والاجتماعي على نحو خشن، بكارثة ١٩٦٧، أفضى إلى أن الاتجاهات الحداثيّة حلّت الآن محل المنحى الواقعي القديم الذي عفا عليه الزّمن تقريباً، والذي كان وما زال نجيب محفوظ بطله ونصيره.

وصحيح أن للفنّ دوراً اجتماعياً - أيّاً كان معنى هذا - باعتباره أحد مكونات الوعي، والوعي فاعل اجتماعي، ولكن الصحيح، أيضاً، أن الفنّ - المكتوب، أساساً، فهذا هو ما نتحدث عنه - نشاط فردي، بل حميم، ليس ذاتياً بالضرورة، وليس «معزولاً»، بل حميم، وخاص، وإبداعي، وخلّاق، من الجانبين. وهو، لهذا، الآن، لا يصحّ أن يكون إعادة نعمل re - processing للجهاز والسائد، أو إعادة تشكيل للقوالب السائدة في وعي الأفراد، داخل الجماعة.

هل هنا المحور المفصلي في النقلة إلى «الحساسية الجديدة» في الأدب، في مصر، الآن؟

إن الكتابة الإبداعية - لسبب أو لآخر - قد أصبحت اختراقاً لا تقليداً، واستشكالاً لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان.

ومن هنا، تحيى تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردى الاطرادى، فكّ العقدة التقليديّة، الغوص إلى الدّاخل لا التعلّق

بالظاهر، تخطيط سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال :
المضارع والماضي والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها
- نهائياً - خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة «الواقع» لكي يعود إليها
الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة - إن لم تكن مداهمة - الشكل الاجتماعي
القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي،
واستخدام صيغة «الأنا» لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار
الذات، وصولاً إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة، التي يمكن أن أسميها
«ما بين الذاتيات» والتي تحلّ - الآن - محلّ «موضوعية» مفترضة، وغيرها من
التقنيات.

وليست هذه تقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد
«الإحالة على الواقع»، بل هي رؤية، وموقف، وإن كان ليس ثمة
انفصال، ولا تفريق بين الأمرين، بطبيعة الحال.



إذا تلمسنا - بأحد التفسيرات الممكنة - سبباً لمثل هذه «الحساسية
الجديدة» في الغرب، وأعني بها ما يسمّى بالحدّات، وبما بعد الحدّات، في
تحول الفنّ إلى سلعة، في سياق نموّ وصعود البورجوازية التجارية، ثمّ
الصناعية، وتوسّعها، وسيطرتها، ثمّ كسره نطاق السلع، وخروجه إلى
وحشة الاغتراب والهامشية، ثمّ محاولة تمثله واستيعابه عن طريق وسائل
الاتصال الجماهيرية، الكلية السطوة، تقريباً، في حقبة ما بعد الصناعية،
بحيث يبقى على الفنّ أن يحتفظ بهذا التوتر المشدود، أبداً، بين الاستيعاب
من ناحية، والتناقض من ناحية أخرى، فهل نجد ما يجري هذا المجرى
من التفسير عندنا، في ظهور البورجوازية المصرية، ونموها، وعجزها،
وسقوطها في التبعية وإخفاق الليبرالية المحدودة، التي صاحبته، ثمّ فرض
الصيغة الناصرية، بما أنجزته وما فشلت في إنجازه، ثمّ تردي الصيغة
الساداتية، وعقابيلها الويلة؟ اتساق الكتابة الإبداعية مع هذه المراحل

الاجتماعية، التي ليست - مع ذلك - مقفلة على نفسها ومدورة ومتفارقة، أو التناقض مع هذه الصيغة، فيه - من غير شك - قدر من التفهم، أو - إذا شئت - التفسير. أليس هناك - مع ذلك - بُعد آخر، يتجاوز مرجع الصيغة الاجتماعية - السياسية، وإن كان له بها وشائج، بعد أن يتضمنها ويفارقها، لعله يكمن في طبيعة العملية الإبداعية نفسها، بعامة، وطبيعة عملية الإبداع عند هذا الكاتب أو ذاك بالتحديد، وباعتباره ذاك، أي متعلقاً بتراث عملية الإبداع عنده، بالذات، ونابعاً من مكوناته، هو بالذات، لا لأنه في جزيرة معقمة ونقية الانعزال، بل بانفعاله - أيضاً - وفعله - إن وجد - بالتيارات التي تمجش في جماعته؟



عندما أعود بهذا الشتات من الخواطر - التي لا تريد لنفسها أن تكون دراسة متقصة - إلى بداية تكون الوعي النقدي عندي، أجد أن أصول الحساسية الجديدة، التي أصبحت اليوم هي إنجاز الكتابة الإبداعية الحقيقي في مصر، تعود إلى أواخر الثلاثينيات، وإلى الأربعينيات، في «المجلات الصغيرة»، التي لعبت في مصر - كما لعبت في غيرها - دوراً حاسماً، لأنه جنيني، أي مخصب وفعال، على الرغم مما يلوح - لأول وهلة - من هامشيتها، وانحصار فعاليتها. مجلات مثل «التطور»، التي انطلقت بالعربية، لأول مرة، تيارات الحداثة، في أواخر الثلاثينيات، و«البشير»، و«الفصول» القديمة، و«المجلة الجديدة» برئاسة تحرير رمسيس يونان، وفي أعمال مجددين غامروا إلى ساحة المجهول في فنهم، من أمثال بشر فارس، وبدر الديب، وفتحي غانم القديم، وعباس أحمد، ولويس عوض، حتى كاتب هذه السطور الذي كتب، ولم ينشر، منذ الأربعينيات إلى آخر الخمسينيات، كانوا هامشين، وفرادي، وكان تأثيرهم في الساحة المعاصرة لهم، حينذاك، مشكوكاً فيه كثيراً، ولكن عندما تهيأت «الحساسية الجديدة» للنضج والازدهار، في أواخر الستينيات، بتأثير من الواقع الاجتماعي

- ربّما - ونتيجة لأنّ الحساسية القديمة قد استنفدت عطاءها - ربّما - وبسبب، أيضاً - من أنّ موجة «الواقعية»، التي غمرت السّاحة الأدبيّة بغثاء كثير وجدوى قليلة، قد ثبت انحسارها وقصورها معاً على الرّغم من أنّها تركت لنا آثاراً باقية وكبيرة - عندئذٍ، وحول «مجلة صغيرة» أخرى، هي «جاليري ٦٨»، تبلور مفهوم الحساسية الجديدة، وثبتت أقدامها، نهائياً، وأصبحت هي المرجع الحقيقي، والغني، في «الواقع» الأدبي في مصر، وصدرت بعد ذلك مجلّات طليعيّة «صغيرة» أخرى تسير على نهجها، في العراق، والمغرب، ولبنان.

ليست «الحساسية الجديدة» قالباً مصمتاً، أحاديّاً، غمطيّاً، ولا يمكن - بطبيعتها - أن تكون. وربّما كان ما يجمع بين إبداعاتها المختلفة باختلاف كتابها، كلّ منهم على حدة، وباختلاف تياراتها الأساسيّة، كلّاً منها على حدة، أنّها انقلابيّة، جميعاً، على قواعد الإحالة على الواقع، التقليديّة، إن صحّ هذا التعبير (ومازلت أشك قليلاً في صحّته، لأنّ «الواقع» مازال عندي يحتمل معاني كثيرة). لكن ذلك لا يدحض استخدام هذا المصطلح.

يمكن، من زاوية ما، أن نقول إنّ الحساسية التقليديّة، في نهاية التحليل، هي رافد من روافد السّلطة في «الواقع» - ولنستخدم هذا المصطلح، الآن، بوصفه نظام القيم السّائد، على المستويات الاجتماعيّة والثقافيّة، على السّواء - بينما تشير الحساسية الجديدة إلى رفض هذا الواقع، ونقضه، ومن ثمّ فهي تحمل استشرافاً لنظام قيمي جديد، اجتماعياً وثقافياً، على السّواء. وبهذا المعنى، فإنّ «الحساسية الجديدة» «نظام» قيمي جديد في الفنّ، إذا استخدمنا كلمة «نظام» بكثير من الحذر، ذلك أنّ ما يدفعني إلى مثل هذا النّوع من التّعميمات هو، فقط، محاولة لاستبار ما يفرّق الحساسية الجديدة، على تنوّع مساراتها، عن النسق التقليدي لحساسية أظنّها قد نضبت، وجفّت ينابيعها، وتجمّدت في الماضي.



ومع ذلك، فإنَّ المعيار الممكن، الوحيد، هو في الاحتكام إلى النص، لا في الرجوع إلى معيار التاريخيّة، وحده. والنصّ - مهما كانت له وشائج اجتماعيّة وتاريخيّة - ليس ماضويّاً ولا مستقبليّاً، وربّما كان ذلك من أسرار الفنّ التي مازالت، ولعلّها ستظلّ دائماً، غير مفهومة. والاحتكام إلى النصوص مهمّة أجيال من النقاد تنتظرهم، وليس موضوع هذه الانطباعات لكاتب هو - بحكم عمله نفسه - منحاز إلى رؤية معيّنة، لاشكّ في انحيازه، ولا يتبرّأ، أو يبرأ، منه.

في مجلّة «جاليري ٦٨»، وحولها، تبلورت، واتّضحت، معالم «الحساسية الجديدة»، أو ما سُمّي بموجة الستينيات، دون أن يكون في «الستينيات» ما يعني الإشارة إلى «جيل» أو «عقد»، بل فيها ما يشير إلى حساسيّة كاملة، تتعدّى الأجيال والعقود، وتتقاطع معها، وتتجاوزها.

ومن الممكن - والصحيح، أيضاً - أن نبيّن في داخل سياق هذه الحساسية الجديدة تيارات متباينة، بل متواجهة، وأن نبيّن في داخل سياق كلّ تيار منها فروقاً في الدرجة والحذّة، وتفاوتاً في «النقاء» الانتهائي للتيار نفسه، فليس في الفنّ نقاء معلمي ما، وليس في الفنّ أنماط ونماذج مصفّاة، ومعقّمة التطهير. درجات التراوح لا تكاد تحصى، ولكن هناك - مع ذلك - تساوقات محدّدة، وتشابهات بيّنة، وحدوداً واضحة، عامّة، للانتهاءات، هي التي تحدونا - مع كلّ التحفّظات الضرورية، والمشروعة، أيضاً - إلى أن نرى في سياق الحساسية الجديدة تيارات أساسيّة خمسة:

١ - تيار التشبيّه: أو التبعيد، أو التحييد، أو التغريب، كيفما شئت من هذه التسميات التي تريد أن تقول عن خصائص واضحة لمشهد قصصي، تقف فيه الأشياء، والأشخاص الذين أوشكوا أن يصبحوا - بدورهم - كالأشياء، مقرّرة، موضوعة كأنها لذاتها، وكأنها لا تعني ولا تدلّ على شيء آخر غير ذاتها، شاخصة، ومائلة في ضوء خارجي، بارد.

وقد خلصت اللّغة، والرّؤية، من كلّ توشية، أو استطراد، لا شيء يفسّرهما أو يبرّهما، هذه «اللّغة الرّؤية» موجزة إلى أقصى ما يمكن الإيجاز، مصقولة كأنما لا حياة فيها، معرّاة من كلّ حشو، «محايدة» النّعمة والإيقاع، كأنها لا مبالية، حصى صغير مدور من الكلمات المغلقة على ذاتها، خلو من كلّ عاطفة أو تورّط، جافة، تكاد تكون قاحلة، تكاد تكون رهبانيّة في قسوتها على نفسها وخلوصها لغرضها، تكاد تكون تقريرية فقط، ومباشرة فقط.

كأنّ الغرض الأساسي المضمّر هو أنّ الحياة الجيّاشة، المتدفّقة، بحشدها ولحمها الوثير، بدمها السّخن السيّال، لا يمكن الوصول إليها، ولا يمكن تحقيقها، وكأنما الهدف المضمّر هو الانسحاب من الواقع المعقّد، المضطرب، الثقيل الوطأة، الغني بالتفاصيل والهواجس والأمال والشطحات والإحباطات معاً، نحو إقامة قناع للواقع، قناع جرد من كلّ لحم، مرثي بعين صاحبة، في ضوء خارجي، بارد، متساوي التوزيع، بنظرة زاهدة، محايدة، صارمة.

كأنها رفض أسامي للحياة. كأنها.. وليست، بذلك كلّ، بشيء.

إنجاز هذا التّيار من «الحساسيّة الجديدة» هو أنّه، بينما يحتفظ بهذه الظواهر، فهو، بها، يصل إلى نقيضها، تماماً. فهذا التّغريب، أو التشييء، إنّما هو رفض مشبوب، ومكتوم، لعالم القهر والإحباط، عالم التّغريب والتّشبيء نفسه، هو تورّط عميق، ولكنّه مخرس، مزموم الشفتين، فيما يرفضه. وهذا القاموس الذي يضيق، ويتحدّد ويتجرّد، إنّما هو مثقل بالإيجاءات، وله شاعريّته القاسية. والرّؤية، في صميمها، إدانة للواقع، تقابل صرامته بالصّرامة، وقسوته بالقسوة، لكي تقول - دون أن تثرثر بالقول، ولو بكلمة واحدة - إنّ هناك، بالفعل، عالماً آخر، وواقعاً ممكناً - وربما ضرورياً - آخر، يتّفي فيه القسر، والقمع، والإحباط. وبهذه الحيلة

التقنية - التي ليست حيلة إلا بمعنى الصدق الكلي - فإن الحرارة الداخلية، المكبوتة، ربما كانت أوقع أثراً، وأنفذ.

من هذا التيار أعمال كأعمال بهاء طاهر وخاصة في «الخطوبة» حيث يكاد يكون القمع هو قانون الحياة (وإن كان قد بدأ يكسر صرامة هذا القانون، في أعماله الأخيرة، وتلين دواخل الأشخاص بالتأمل والشعر، كما تلين صرامة الأشياء، إذ تطعم باستعارات مرهفة ومأخوذة بأصابع رقيقة من رصيد الأسطورة)، وإبراهيم أصلان، في «بحيرة المساء» وإن كان قد بدأ - كذلك - في روايته الشهيرة «مالك الحزين»، يخرج - قليلاً - من إसार الاستلاب الكلي، والرفض الكلي، وتسلسل إلى عمله حرارة مفصع عنها، ومحمد البساطي، وجميل عطيه إبراهيم ويوسف أبوريه ومن الجيل الأحدث: محمود الورداني، وأحمد زغلول الشيطي وعبد جبير في قطاع من عمله، وفي لبنان الياس خوري، وزكريا تامر من سوريا.

٢ - التيار الداخلي: أو العضوي، أو تيار التورط، على الطرف الآخر، النقيض، من الحياد والتشيء. فالعين هنا داخلية، مفتوحة على الأحشاء التي تمور وتتقلب بالدم، واللغة متفجرة، وحسية، وكتلة متحركة فوّارة، والحقيقة الأولية في داخل النفس، وغيّران الحلم المعتمة مفتوحة - هنا - ومطرودة بجرأة. تتدفق الرؤية واللغة، هنا، بالعرامة والانصباب، أو تلتبث عند خطفة الهاجسة البارقة تلبثاً طويلاً، سواء. والحوار النمطي قليل، أو منفي تماماً، لكي تحل محله النجوى والشطح. والحبكة هشة جداً، أو غير ضرورية. والحس غير زمني، الساعة الخارجية توقفت، والزمن له منطقته الحر الذي تعرفه الأحلام. التلبث والالتباس هما القانون، لا الوضوح والتسوية، والمكان الخارجي المخطط، المتعين، يخلي الساحة لواقعة مكانية زمانية معاً، تراكب فيها أمكنة الداخل وأمكنة الخارج معاً، وأزمانها معاً، الجيشان، والتعقد، والتمزق، في سياق الرؤية واللغة، سعياً إلى الإمساك بشمولية أكبر، طموحاً إلى الإحاطة بكلية ما، مهما بلغ من

استحالتها، ومن ثم فاللغة كثيفة، وعضوية، وحيّة، ومتنّية، والواقع هنا - قد سقطت فيه الحدود بين الظاهر والباطن، بين الصحو والحلم، بين الواقعة والخاطرة، وبين الشيء والحسّ.

قليل من كتاب الستينيات من أخلص نفسه، تماماً، لهذا التيار، مثل محمد إبراهيم مبروك، وإن أفاد من تقنياته، وكشوفه، عدد لا يستهان به منهم، (وهل أقول أيضاً إن كاتب هذه السطور قد خاض غمرات هذا التيار، من الأول، منذ الأربعينيات؟). ومن المغرب أحمد المديني، ومن سوريا حيدر حيدر، والشائق أن الكتاب الاسكندرانيّة، يغامرون بأنفسهم بركوب هذا التيار، نذكر منهم: محمد حافظ رجب، ومحمود عوض عبد العال، وغيره، ولكن لا بدّ أن نسلم بأن هذا مركب صعب، وأنّه أحياناً - ينقلب على نفسه.

٣ - تيار استيحاء التراث العربي التقليدي، التاريخي، أو الشعبي: حيث يضفر الكاتب عمله بشرايين الفولكلور، أو يبتعث الحكاية الشعبيّة، ويمتخ - على الحالين - من رصيد غنيّ في الذاكرة الجماعيّة للناس. وقد كان يحيى الطاهر عبد الله أبرز المجدّدين، وأقدرهم، في هذا التيار، وسوف نجد أن كتاباً مثل محسن يونس، ويوسف أبوريّة، قد ساروا أشواطاً في هذا السبيل، كما نجد استفادة منه عند سحر توفيق وسهام بيومي، أمّا جمال الغيطاني فقد استعار أكثر من لغة تراثيّة في هذا التيار، لكي يلبسها المشهد المعاصر، كما هو ذائع ومعروف. ولجأ نبيل نعيم جورجى إلى لغة التصوّف، والأسطورة، لكي يخلق أسطوره الخاصّة. أمّا محمد مستجاب فقد وجد لنفسه صوتاً متميّزاً في هذا السياق. وفي هذه الساحة، يثقّ كاتبان شابان، هما خيرى عبد الجواد، وإبراهيم فهمي، طرقاً جديدة، وواعدة بكشوف خاصّة. لكنّ الخطر الذي يبدو هنا - وقد يستخفي بنا أحياناً - في هذا التيار، هو بالضبط: كيف تمليك الخبرة الفنيّة المتعيّنة، في هذا العمل بالذات، أو ذلك بالتحديد، لغتها المستقاة من التراث الشعبي،

أو التاريخي، أو الصوفي - وهكذا - بحيث تنصهر اللغة والرؤية في كيان حي، وفعال، فنيًا؟ وهل يكفي لذلك مجرد استعارة «اللغة» من الخارج، أو ترصيع النص بها، وتطعيمه بها كما يُطعم الخش - الصدف أو العاج، وهو مشروع جدًا في الصناعات الحرفية الشعبية، فهل هو صحيح في الفن؟ الخطر، بالضبط، هو في الخبرة الفنية الأجنبية عن لغتها المستعارة، الغريبة عنها، أو العكس. ومن أمثلة النجاح النادرة، في هذا الصدد، على وجه الدقة، قصة عبد الحكيم قاسم «رجوع الشيخ».

٤ - التيار «الواقعي السحري» أو تيار الفانتازيا والتهويل: حيث تسقط الحدود بين «ظاهريّة» الواقع العيني المرئي المحسوس، وبين شطحات الخيال والاستيهامات المضفورة أحياناً بنسيج الواقع، برائياً أو جوائياً على السواء، وسوف نجد أن بعض كتابات بدر الدّيب، وكاتب هذه السطور (بطبيعة الحال) وقطاعات من أعمال إبراهيم عبد المجيد، وسعيد الكفراوي، ووفيق الفرماوي، وإبراهيم عيسى، يمكن أن ندرجها هنا، وبعض أعمال حيدر حيدر السوري، أو مصطفى المسناوي، ومحمد الشركي، ومحمد أفرادي المغاربة على سبيل المثال.

٥ - وأخيراً، التيار الواقعي الجديد: ولست أسميه بذلك إلا افتقاراً مني لتسمية أدق وأوفى، فأننا أدرك كم هذه التسمية فضفاضة ومراوغة. وإنما أدرج في «الحساسية الجديدة» أعمالاً مثل التي يكتبها علاء الدّيب، وخيري شلبي، ومحمد المنسي قنديل، وسلوى بكر وصنع الله إبراهيم، وجار النبي الحلو ومحمد المخزنجي، أو كتابات كاتب مقدر وأصيل وصناع، مثل سليمان فياض، وأعمالاً تقع في المنطقة الغامضة، التي تتداخل فيها كتابات الحساسية التقليدية، والحساسية الجديدة، عند كتاب جيل الوسط، كما أدرج فيها كتابات اسماعيل العادلي، وفؤاد حجازي، ومن الجيل الأحدث: ربيع الصبروت، وهناء عطية، وأحمد النشار، الحاذق، الذي يكاد يُشفي على «الجرونيك»، لفرط ولعه بتفاصيل الواقع البذيئة، الرثة، لولا أن نجاته

في الرّحة المكنونة الخفية. وفي هذا التيار، قد يبدو التكنيك التقليديّ هو السائد، وقد يكون النأي عن المغامرات الحداثيّة الشكليّة ملموساً، ولكنّ التأمل اليسير يكشف عن أنّ هذا غير صحيح، أساساً، فالموقف هنا - دائماً - هو موقف رفض السّلطة التقليديّة، والرّؤية هي - أساساً - مساءلة نظام القيم السائد. الشّكل، وإن كان مأخوذاً من الرّصيد التقليديّ، إلّا أنّه يختلف عنه اختلافاً جوهريّاً، حتى على المستوى الشكلي (بل على المستوى الشكلي بالضرورة!) إذ نجد هنا نوعاً من تنقية الشّكل التقليديّ، وإكسابه هذا القدر من الصّرامة، والدّقة، والقطع، بحيث ينقله «نقلة كيفية». وفي هذا التيار، أضع - أيضاً - كتابات يوسف الفعيد، التي تريد لنفسها أن تكون أدباً مباشراً، وتمارس، في داخل هذه الإرادة، تقنيّات حداثيّة متنوّعة، بقدر متراوح من النجاح، من لغة التّسجيل إلى تكنيك الرّواية داخل الرّواية، ومن لغة الترميز السّياسي إلى لغة المنشور السّياسي، بالإضافة إلى السرد المستقيم.

وطبيعيّ جدّاً، بعد ذلك، أن هذا التّصنيف ليس إلّا مجرد تأمل، لا تقنين، هو تصوّر، لا تعيد، هو افتراض عامّ، ومجرد من التّفصيلات والتّنويّعات، وأنّ الكاتب الواحد قد يفيد من إنجازات أكثر من تيار، وأنّ درجة «نقاء» تيار ما، حتى في التجربة الواحدة لكاتب بعينه، متراوحة، وهكذا. ولكنني أزعّم أنّه، في النّهاية، تصنيف مطروح للمناقشة بطبيعة الحال، قد يفيد في تذوّق هذه الحساسيّة الجديدة، وتحديد خصائصها، وعلى الأخصّ، في تبيين ما يفرّقها عن الحساسيّة التقليديّة.



«الحساسيّة الجديدة»، عندي، تختلف عن «الحداثة»، وإن كانت تتقاطع معها في مساحات كبيرة منها. وذلك أن الحساسيّة الجديدة تعني - أولاً، وأساساً - تلك النقلة في تطوّر الأدب المصري، التي حاولت أن أتبيّن ملامحها. فهي - إذن - تاريخيّة، ومتعلّقة بالزّمن. ولكنّ الحداثة، عندي،

ليست قريباً للجدة، وليست تاريخية فحسب، وهي - أساساً - تعبير عن القيمي، لا عن الزمني، وهي نفي مستمر، ليس في تكوينه ما يتيح له أن يكون بنية ثابتة، أي أنها سؤال مفتوح. وإذا كان صحيحاً أن كثيراً من نتاج «الحساسية الجديدة»، في مصر، يمكن أن يعتبر حداثياً، بمعنى أنه يظل - مهما استمر الزمن - له قيمة المساءلة، والقلق، وانتفاء الرسوخ، فإن كثيراً من نتاجها - أيضاً - يمكن، بل وقد بدأنا نراه من الآن، يتحول إلى نوع من «التقاليد» الجديدة، ونوع من الصياغات القالبية، الماثورة (حتى في الفترة القصيرة التي عاشتها هذه النتاجات). الحداثي هو، من بين نتاجات الحساسية الجديدة، ما يظل متمرّداً، داحضاً، هامشياً، ومقلقاً، يسعى إلى «نظام» قيمي مستعص بطبيعته على التحقق، لأنه يحمل في لبّه نواة هدمه وتدميره، من أجل سعي مستمر إلى قيم (جمالية، وثقافية، واجتماعية) متجددة، دائمة التجدد، وليست، فقط، جديدة.

أما الحداثة فهي عندي قيمة في العمل الفني. هي قيمة التساؤل المستمر. الحداثة عندي مرادفة للأصالة. ويا للغرابة!

الحداثة في تصوّري هي حداثة أبي نواس، لا عندما يحطم النسق التقليدي للوقوف على الأطلال، بل عندما يمتزج عنده الوعي الحسي بما يتجاوزه بحيث يصبح شعره سؤالاً مستمراً في الزمن، لا إجابة عليه. الحداثة عندي - على سبيل المثال - هي القيمة التي تتوفر في كتابات الصوفية القدامى من النفري والجنيد وابن الفارض إلى ابن عربي... وهكذا، حيث يقع التعبير في منطق الإبداع، لا في منطق التوصيل، حيث لا تصبح اللغة إخبارية، بل تكاد تكون مكتفية بذاتها. وليس في هذا أي قدر من أنواع «الشكلانية» المفترضة. بل هي في الوقت نفسه اللغة الخلاقة التي تحمل دلالات تكاد تفيض عن وعاء اللغة نفسه.

الحداثة في ظني، إذن، هي كما أقول، السعي المستمر نحو المستحيل، هي التجاوز المستمر للأشكال؛ هي تختلف، إذن، عن الحساسية الجديدة

في أن مجموع الرؤى أو الطرائق الفنية في الحساسية الجديدة يمكن أن تستقر، وتصبح نتاجاً تاريخياً وزمناً وتتجاوزها وتقوم على أثرها حساسية جديدة أخرى، حساسيات جديدة، إذن، هي مراحل التأريخ والزمن. أما الحداثة فهي قيمة في العمل الفني تتجاوز الزمن وتخلد عبر التاريخ.

للحداثة علاقة محدّدة واضحة بتراث كامل للثقافة العربية. إن العقلية الأدبية العربية تغذوها المقومات الملحمية والخرافية والتخييلية والجماعية واللاواقعية التي تتراوح من الفولكلور العريق الحي، مازال، إلى حكايات ألف ليلة وليلة، ومن تحدي الواقع الأرضي العادي بإقامة صروح المعابد والكنائس والجوامع، إلى الخطوط والنقوش العربية، وهي تجريدية، غير تشخيصية، ولا نهائية بطبيعتها نفسها، ومن «المقامات» القديمة وهي أعمال فنية طهرانية شكلانية ومجردة، إلى الرقى والنماذج الصوفية عند النفري وابن عربي وغيرهما. وهي مقومات لا تتناهى مع المقومات العقلانية الأصلية في هذا التراث، بل تتكامل معها.

فإذا كانت الكتابة الإبداعية الحداثيّة في الأدب العربي الحديث على صلة وثيقة بهذا التراث القديم الذي مازال صحيحاً وسليماً فإنها في الوقت نفسه بالتأكيد خروج على تطابقية المنحى الواقعي القديم، وهي تساؤل دائم بلا ادعاء للإجابات الجاهزة، ووثبة في الظلام.

إذا حاولنا أن نبسط فكرة الحساسية الجديدة فلنقل إنها ظاهرة لها جانبان الآن على الأقل:

الجانب الأول أنها ليست مجرد نقلة أساسية في أشكال التقنيات الفنية.

الجانب الآخر في تصوّري أنها ترتبط بنقلة أساسية في التطور الاجتماعي والتاريخي. الانتقاد الشائع وغير الدقيق الذي يوجه إلى «الحساسية الجديدة» أنها فكرة شكلية تعتمد على الشكل فقط وأنها فكرة ثابتة تفتقد الرؤية

التاريخية، ليس هذا صحيحاً في كتابات من أعرفهم من الذين كتبوا عن الحساسية الجديدة في مصر، لأن كل من كتب عن هذه الفكرة، أو في داخل هذا المفهوم، ربطها ربطاً أساسياً بالتطور الاجتماعي والتاريخي والسياسي بكل مظاهره.

أما المرجع التاريخي والاجتماعي لهذه الظاهرة الجديدة فتجمله ظواهر ونتائج منها: انسحاق البرجوازية المصرية ووقوعها في براثن التبعية، فشل الليبرالية الجديدة، فرض الصيغة الساداتية.. هذا بالإضافة إلى الجانب الإبداعي والفرداني الذي يتعلق بكل كاتب.

وإذا كانت الحساسية التقليدية تمثل رافداً من روافد النظام القيمي السائد فإن «الحساسية الجديدة» تحمل استشرافاً لنظام قيمي جديد. لا في الفن فقط، بل على المستوى الثقافي الاجتماعي والتاريخي.

وبالنسبة للتيار الثالث، تحديداً، وهو ما أسميه (ومازلت أؤكد هذه التسمية).. تيار استحياء التراث الشعبي، فقد كان من انتقادات أحد كبار النقاد أن هناك نقلة في المنهج النقدي، لأن «استحياء التراث لا يمكن أن يكون وصفاً أو تحديداً لتيار كالتيار الداخلي مثلاً»، واختلف معه اختلافاً واضحاً لأن تحديد «الاستحياء» ليس خطأ في المنهج بل هو استمرار في نفس منهج هذه الرؤية وهذه التأملات؛ حيث البنية الأساسية للعمل الفني في هذا التيار هي بنية التراث.

ليست المسألة مجرد «استدعاء» التراث، بل «إحياء»، أي «إيجاد» التراث على نحو جديد فنياً. إن بنية «عمل الفني هنا تشكيل تراثي». هنا يصفّر الكاتب عمله بشرايين الفولكلور الشعبي أو الحكاية الشعبية، أو يعتمد على الأسلوب التقليدي في التراث، ولو رجعنا بالذاكرة إلى أعمال «يحيى الطاهر عبد الله» لتبيننا على الفور ما معنى البنية التراثية في العمل الفني.



مازلت مقتنعاً أن الحساسية الجديدة تشتمل على تيارات متعددة وليس في

هذا التوصيف الذي أقوله شيء من النهائية المصمتة، ولا وضع الحدود المسبقة ولا التصفية ولا وضع خانات مغلقة. لا يمكن أن يكون هناك في الفن خانات محدّدة، لكن هناك سمات عامّة يمكن أن نستخلصها، ووظيفة الناقد أن يستخلص هذه السمات العامّة لكي يفرّق بين منحى في الرؤية وآخر.

أظنني شرحت ما أقصد بهذا المصطلح، ويمكن تبسيط المقصود به عندما نقارن بين الذوق العام الذي ساد الحياة الأدبية وطريقة الإبداع القصصي والروائي في مراحل مختلفة مثل مرحلة المولحي، ثم مرحلة المنفلوطي، ثم مرحلة الليبراليين في الثلاثينيات، والواقعيين في الأربعينيات والخمسينيات، مجرد العودة بالذاكرة إلى هذه المراحل بشكلها العام، ومع كلّ التحفظات التي يجب أن تدرس وتفصّل، توضح المقصود بهذه الحساسيات الثقافية في مزاج الإبداع القصصي والروائي.

إذا وضعنا في الاعتبار عناصر أصبحت من المسلّم بها الآن في الإبداع القصصي والروائي الجديد، كما ذكرت آنفاً، مثل تحطيم السياق الزمني التقليدي المسلسل، مثل التنقل بين الاستبطان والنظرة الخارجية، مثل الاستغناء عن التوصيف «الواقعي»، مثل الحوار المتقطع، مثل التركيز تارة على الظاهر المحايد البارد (لكي نعيد خلق الدّاخل الغامض المحتدم)، أو الغوص في الدّاخل المضطرب الجيّاش (لكي نعيد خلق الخارج المتسق المحدّد) وكسر الترتيب السردّي، وفكّ العقدة التقليدية، وتدمير سياق اللّغة، وفتح مغاور ما تحت الوعي، أو التراوح بين كلّ هذه الطرائق الفنية - وهي قطعاً جديدة - إذا رجعنا إلى هذه التقسيمات أمكننا أن نبيّن ما أقصده بلامح الحساسية الجديدة.

ولا مفرّ هنا طبعاً من أن نشير، إلى جانب الجدّة، إلى الجديدة. فهناك طبعاً الإغراب لمجرّد الإغراب، وهو يقع على نفس المستوى مع الاتّباع والتقليد والمحاكاة للقديم لمجرّد ذلك.

أقرأ أحياناً قصصاً لا أملك إلا أن أراها مركبة ومصنوعة ومقصودة، يأخذ فيها كاتبها بشيء من طرائق هذه الحساسية الجديدة، ولكنها ليست إلا تركيبة محسوبة وصناعة مخططة وشائهة. ليست فيها إلا قشرة، تؤمماً من الكاتب أنه يشق مساراً جديداً. وليس الأمر إلا مجرد عجز وقصور، ونحن هنا نتعامل مع مصنوعات ومنتجات، وليست عملاً فنياً.

وأفرق هنا بين الكاتب كظاهرة اجتماعية والعمل الفني ككيان متحقق وعضوي بذاته. وهي تفرقة - ككل تفرقة - لا بد منها في التحليل والنقد.

والصحيح أن الكاتب كظاهرة اجتماعية لا يتحقق إلا بقرائه، أما العمل الفني فيتحقق بقارئ واحد إذا صح أن له قارئاً واحداً، والصحيح دائماً أن كتابته هي أيضاً قراءة. والعكس.

هناك في التناول النقدي دائماً مغامرة قد تخطئ وقد تصيب. هذا صحيح. ولكن التناول النقدي نفسه يمكن أن ينصب على عمل فني واحد إذا ما تحققت له هذه الحياة الفنية التي مهما أفضنا في تقصي سماتها تغلت في النهاية من شبك التحليلات العلمية، وتفرض نفسها بسرٍ يظل مستغلقاً في النهاية، وكامناً في داخل هذه الوحدة الحية.

على الرغم من أن قضية التأثير والتفاعل ليست مما يمكن استبعاده تماماً وعلى الرغم من التسليم بإمكانية وجود تأثير بالمنجزات في الأدب العالمي شرقيّه وغربيّه إلا أنني أعتقد أن أعمال الكتاب الأصلاء من كتاب الحساسية الجديدة، لها خصوصيتها وقسماتها النابعة من تراثها العربي والمصري من ناحية ومن ظروفنا ومشاكلنا وهمومنا من ناحية أخرى. ومن قسمات ذاتية المبدع نفسه من ناحية ثالثة. مثال ذلك أن تيار التغريب أو «العبيثية» إذا صح إطلاق هذا الاسم عليه، يختلف تماماً عن التيار التغريبي والعبيثي في الغرب عند البير كامى مثلاً. فبينما نجد التيار العبيثي في الغرب ينطوي على مقولة فلسفية مؤداها «أن العالم لا معنى له»، نجد أن مقابل هذا التيار في

مصر ينطوي على مقولة ثانية مناقضة معناها «إن معنى العالم مختلف وأنه موجود أساساً ولكنه منتهك وأن العدالة مفتقدة وأن المحبة مسلوقة». أنت تجد أن هذا التيار إذن يقف على الطرف النقيض من التيار الغربي؛ وليس هناك أدل من ذلك على أصالة هذا الإبداع؛ نفس الوضع نجده ينطبق على التيارات الأخرى التي أسلفت الإشارة إليها.

«الحساسية الجديدة» كما قلت بطبيعة ذاتها تحتاج إلى وقت قد يطول وقد يقصر لكي ترسخ. . . لكي تسرب إلى وعي أكبر من المتلقين أو القراء. لا ننسى أن نجيب محفوظ نفسه قضى ٢٠ عاماً يكتب وهو شبه مجهول. . . فكل خطوة جديدة تحتاج إلى وقت، بالإضافة إلى الظواهر المتردبة في بيئتنا الثقافية التي سادت فترة السبعينيات وهي فترة تكون وترسخ الحساسية الجديدة؛ نحن أمام ظاهرة تدخل ميدان علم اجتماع الأدب وعلى المهتمين بهذا الجانب أن يعكفوا على دراستها ولكني واثق أن المستقبل لهذه الحساسية. هناك عدد من النقاد المثقفين الذين بدأوا يهتمون بهذه الظاهرة، أو بأعمال تدرج تحت هذه الظاهرة أذكر منهم د. جابر عصفور، د. صبري حافظ، د. سيزاقاسم، د. فريال غزول، د. صلاح فضل، د. شكري عياد، د. علي الراعي، وغيرهم.

ولعل غنى ظاهرة «الحساسية الجديدة» وتعقدها وكثافتها وتعدد جوانبها يحتاج إلى فئة من النقاد الذين لديهم العدة العقلية والثقافية والمؤهلين لتناولها بعكس الأعمال التقليدية المألوفة التي يمكن أن يتناولها أي من شاء.

من سمات الحساسية الجديدة في الرواية ما أشرت إليه بمعنى أن الفنان هنا يقيم تصويراً للواقع، ولا يريد أن يعكس الواقع، بل إنه يقيم واقعاً فنياً جديداً له قوانينه وله منطقته الخاص. في هذا الواقع الفني الجديد الموازي - كما يجري التعبير - يمكن أن نجد أن العقدة أو الحبكة التي تفرش في البداية وتتعمد وتنازم ثم تحل في الحساسية التقليدية لم تعد موجودة، وأنه أصبح من الممكن أن توجد عدة بؤر مختلفة تتناول حيكات متعددة كما أنه

من الممكن أن لا توجد حبكة تقليدية على الإطلاق. . هنا نجد أن اللغة لم تعد هي اللغة المناسبة على سنتها المطردة. . لغة مفجرة مثورة يمكن أن تكون قاطعة وحادة أحياناً ويمكن أن تكون حارة وعضوية ومتقلبة أحياناً بمعنى أنها لم تعد اللغة الإنشائية التي كان يتبعها الروائيون من أنصار الحساسية التقليدية بل أصبحت لغة فيها من الشعر كما أن فيها من الجفاف والصلابة أشياء وأشياء.

إننا نجد أن هنا عكوفاً على سبر أغوار النفس الداخلية وتقصي مناحيها الخفية لم يكن موجوداً عند أصحاب الحساسية التقليدية بحيث أصبح للحلم وللكابوس وللهديان مضمون وشكل وفعالية أساسية، نجد أن الرواية لم يعد يقصد بها إلى علاج بنية اجتماعية بشكل قريب المتناول بل اندمجت المهوم الاجتماعية اندماجاً حياً في نسيج العمل الروائي، وانصهرت في مهوم البطل أو اللابطل. ومن هنا لم يعد الحوار التقليدي سواء كتب بالفصحى أو العامية في الحساسية التقليدية مهتماً، بل أصبح للصوت الواحد أكثر من مستوى، كما أصبح هناك مستوى واحد لعدة أصوات من ناحية أخرى.

تأكد هنا نوع من انهيار الحاجز التقليدي بين الظاهر والباطن، بين الحلم والضحو، الواقع والخيال، هذا النوع من الانصهار أو الاندماج بين هذه المستويات المختلفة في رأيي هو الأقدر والأقرب إلى صدق فني من نوع أعلى مستوى بكثير مما حققه القدامى.

ومع التسليم بأهمية التغير الاجتماعي في إحداث هذه النقلة أظن أن هناك عوامل أخرى لا تقل أهمية، منها في تصوري تأثير الوعي الذاتي في تطور الحساسية الجديدة، والقابلية للتفتح والمغامرة عند الكتاب المبدعين وعند المثقفين أيضاً بحيث ينكشف لهم ولنا أن المجرى التقليدي كله قد أوشك على النضوب وأنه لم يعد قادراً على مزيد من العطاء. . أقصد أنه أدى دوره التاريخي؛ أريد هنا أن أوازن بين العوامل الاجتماعية والعوامل

الذاتية والثقافية المختلفة ومنها العوامل التي تتعلق بشخصية الكاتب وتكوينه وثقافته.

أما لماذا سُميت بالحساسية الجديدة؟ فهذا مصطلح كبيره من المصطلحات... «الحساسية» هي باختصار كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها... ومن الإشارة التي أوجزتها ستجد أن هناك نقلة في هذا النوع من التلقي والتحديث والاستقبال والاستجابة للعوامل الاجتماعية والثقافية والذاتية أيضاً متشابكة كلها. لهذا أوتر أو أفضل مصطلح الحساسية لأنني اعتبره أدق وأوفى من مصطلح «العالم الجديد» مثلاً لأنه يوحي بالثبوت والجمود، و«الكيان الجديد» لأنه يوحي بنوع من الانتهاء والكمال، لكن الحساسية توحي بمرونة متجددة وتدقق مستمر. وإن كان من الممكن إذا شئنا أن نقول «البلاغة الجديدة» أو «الكتابة الجديدة» بشرط أن نحدد مفهومها تحديداً دقيقاً أو أقرب ما يكون إلى الدقة.

إن إنجازات الحساسية الجديدة على قصر مدتها وعلى أنها بطبيعة اقتحامها لمناطق مجهولة ولأراضٍ جديدة في الساحة الفنية، ليست قليلة العدد، بالعكس، مجرد سرد الأسماء والأعمال التي ذكرتها (وكل ما ذكرت من أسماء ليس إلا على سبيل المثال، بطبيعة الحال). يعطينا كتماً وافراً، ولكن المعيار في النهاية ليس بالكم ولكن بالكيف. فلعل عملاً فنياً واحداً له من الأثر والقيمة ما يفوق أربعين عملاً آخر.

ولكن هناك أيضاً على الجانب الآخر - وهو من طبع هذه الرؤية وتلك التقنيات - أنها لا تجعل من الممكن في البداية أن يتقبلها جمهور واسع وإنما هي بالضرورة شق طريق صعب إلى وعي أعداد أكبر من القراء، لكي ترتفع بهذا الوعي وتلتقي به على مستوى أعلى وأكثر قيمة.

إن المرارة المرفهة المثقفة التهكمية والتخايل الفانتازية عند صنع الله إبراهيم، والتورط السياسي واللفظية السياسية المباشرة عند يوسف الفعيد،

والصنعة الفنية الرقيقة الماكرة عند جميل عطية ابراهيم، والقصص الشعري الموجز، الكثيف، المقطر عند محمد المخزنجي، وابتعاث البقعة الطفلية الريفية عند سعيد الكفراوي، وأعمال الكثيرين غيرهم، ممن ذكرت أو لم أذكر، تشف عن جراءة حقيقة وإلهام حقيقي.

الظاهرة الجديدة والهامة التي لعلها تأكدت في السنوات الأخيرة فقط هي ظاهرة ما أسميته «بالقصة القصيدة» وما يمكن أن نسميه «بالكتابة عبر النوعية» في الوقت نفسه وهي ظاهرة تزداد أهمية في الكتابات الأخيرة حيث نجد أن نصيب السرد في العمل القصصي يتضاءل، وإن ظل هو المعيار، وظلت له سطوة، ويزداد في المقابل نصيب الشعر. ولعله يمكن فهم ما أقصده إذا رجعنا إلى أعمال كتاب مثل المخزنجي أو اعتدال عثمان أو أعمال الكتاب الجدد مثل صلاح والي ومنتصر القفاش ومحمد حسان وعبد الحكيم حيدر وإبراهيم عيسى وربيع الصبروت وناصر الحلواني وبعض قصص ابتهاج سالم.

ولا أنسى أن أذكر مرة أخرى بأعمال أراها على قدر كبير من الأهمية لكاتب هو أيضاً قليل الحظ من الشهرة والذيع لأنه يحرص حرصاً على البعد عن الأضواء وعن التسويق لنفسه هو نبيل نعوم جورجى الذي يضرب بسهم في كلا التيارين: تيار التراث وخاصة تراثه القبلي جنباً إلى جنب مع التراث الصوفي والهندي، كما يضرب بسهم في العمل القصصي الشعري. ولا يمكن أن ننسى رائداً كبيراً هو أيضاً غير معروف بالقدر الجدير به هو بدر الديب الذي يكتب كتابة «عبر نوعية» منذ ١٩٤٧ وحتى الآن.

قبل أن أغادر هذه التأملات أحب أن أشير إلى الاستحداث التقني الذي يتمثل في دمج اللغة التسجيلية، لغة الوثائق والصحف والتقرير المباشر داخل تيار أو آخر من هذه التيارات، على نحو ما فعلت خاصة في الزمن الآخر، وهي تقنية تستدعي الواقع استدعاءً يفني بمتطلبات العمل الفني وينتهي في النهاية إلى الارتباط اللصيق بشكل خاص لهذا الواقع، كما لا

أنسى أيضاً أهمية التقنيّة الحديثة الأخرى، تقنيّة المحارفة أو الإصانة أي استخدام الحرف بشكل متكرّر، التي بدأت تنتشر: استخدام موسيقى الحرف، وهو أيضاً ما لجأت إليه من زمن مبكر في بعض فقرات من «حيطان عالية»، وما تبلور وتركّز في «رامة والتّنين». وقد بدأ هذا التكنيك يشيع بشكل يندّر بخطر الوقوع في مجرّد البرقشة والنممة والزخرف البديعي القديم، فإذا كان لي أن أحذّر فإنّي أحذّر من هذا الخطر وأرجو أن يكون اللّجوء إلى هذا التكنيك على نحو يتوفّر فيه الصدق، وأن يكون الهدف من تحقيقه يرمي إلى مهاجمة المستحيل (وفي ظنيّ أن مهاجمة المستحيل هو المبرر الأساسي للعمل الفني). والمستحيل هنا بالتحديد هو عبور الفجوة بين الموسيقى كصوت بحث وبين الدلالة اللّغوية، ودمجها معاً.

ذلك كلّهُ يثبت في النّهاية أن الواقع لا يمكن أن يستنفد، ولا الفنّ.



إذا كانت «الحساسيّة الجديدة» في القصص قد تأكّدت في السّينيّات، واستمرّت موجتها في السبعينيّات، وحتى الآن، عالية الشّبح، فإنّ الحداثة في الشّعْر، عندنا، تأخّرت حتى السبعينيّات. وإذا كان قصاصو السبعينيّات وروائيّوها لم يفعلوا إلّا أن أكّدوا استمرار الحساسيّة الجديدة في فنّهم، ووسّعوا من مناطقها، وعمّقوا بعضاً من رؤاها، فإنّ شعراء السبعينيّات الحداثيين هم - وحدهم - الذين اقتحموا لأنفسهم مساحات جديدة - تماماً - على الشّعْر، في مصر، وهم أصحاب البدء فيه. وما زال في يقينيّ أن شعْر التفعيلة - سواء أكان عمودياً أم غير عموديّ - هو الذي وصل إلى غسّق الحساسيّة التقليديّة كلّها، التي سوف أعدها، على نحو عام، من الشّعْر الجاهلي، حتى شعْر صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل. إنّ ما يسمّى «بالشّعْر الحديث» في مصر، قبلهم، ليس إلّا من ملحقات مدرسة «أبولو» مع تغييرات في الظلال، وفي الاتجاهات الاجتماعيّة. وهل ينبغي أن أقول مرّة أخرى إنّهُ ليس هنا حكم قيمة، أو إهدار، أو تقليل من شأن شيء، بل هذا توصيف، وتحديد؟

شعراء الحداثة السبعينيون في مصر، وأندادهم في البلاد العربية مثل عباس بيضون، وعبد الوازن، ونوري الجراح، وأحمد ناصر وغيرهم كثيرون، وأسلافهم من شعراء قصيدة النثر بطبيعة الحال، هم الذين كسروا - أخيراً - وثن تلك المقدسة الصغيرة، التي سميت بال تفعيلية، وجابهوا المسألة الشعرية، حاسمين، على محوري: الشكل والمضمون، بلا فصل بين المحورين؛ فعلى محور المضمون، فإن لشعراء الحداثة المصريين والعرب، كشوقاً كثيرة، منها - لأول مرة - الإمساك بالواقع الحي، حتى وإن كان قذراً وملطخاً، إمساكاً شعرياً محكماً وصارماً، فهم يرون في عملهم شعر المبتذل، والرت، والصغير، والجدل بين مستويات الشائع والسامي، واليومي والأسطوري، والوقائعي والرمزي، في وقت معاً. صحيح أن بعض شعراء التفعيلة متوا ذلك متاً خفيفاً، أو قاربوه، ولكنهم كانوا - دائماً - يحفلون منه، أو يأخذونه مأخذ «المفارقة»، التي تصنع حذيين قائمين، منفصلين. شعراء السبعينيات كسروا الفصل بين حذي: الواقع وتصوره، حذي: الرث والسامي. وهم يسعون إلى «تكوين» واقع شعري، لا إلى عكس، أو تطوير، واقع ما، ولا إلى «التعبير» عنه بل إلى إيجاده، وخلقه. ومن ثم، كان اعتراضهم الأساسي على الربط الميكانيكي بين الواقع والشعر، وبين الفن وقيمة التفاؤل والإيجابية، التي توضع، عند بعض المنظرين، كأنها حصاة من صوان صلب، غير قابل للشرح، في قلب لحم الشعر الحي، بين الحركة الاجتماعية والحركة الفنية بالتوازي المحسوب.

لن أفعل إلا أن أضع رؤوس عناوين، بأوجز ما أستطيع، لخصائص الحساسية الجديدة في الكتابة الشعرية، على المحور الشكلي (ومرة أخرى، فإن الشكل عندهم - وعندي - هو مضمون، بمعنى ما وأساسي) كسر حاجز التفعيلة، وخلع مسوح القدسية عنها، سواء بالبحث عن نسق موسيقي متحرك، وغير منمط، أو باستخدام قصيدة النثر - أي قصيدة الحركة

والسكون، قصيدة الإيقاع الموسيقي المفترع غير القالبي - وحدها، أو في نسيج نسق مغاير، ومعقد، ومتراكب، وتثوير اللّغة، بالنحت، أو بالمتح من ينابيع العاميّة الحيّة، أو باستيلاد سياقات لغويّة مستحدثة، على السواء، وتجاوز مفهوم الجنس الشعري السابق إلى جنس شعري آخر، غير نموذجي، فيه قصّ، وسرد، ودراما، وواقعيّة، وتسجيل صراح، وفيه استيلاء على مصطلحات الفلسفة أو الفيزيقا، مادام ذلك كلّه يخدم الغرض الشعري، كما نجد الصّورة الشعريّة المركّبة، والمجاز الذي سقطت جسوره الوسطى.

وعلى المحور المضموني (الذي لا تحقّق له إلّا في شكله، هو) سوف نجد تطويراً أعمق، وأفضل، لتوظيف الأسطورة (توظيفها، لا مجرد ترصيع «الشعر» بها، ولا مجرد الإحالة عليها)، بحيث تكون الأسطورة مضمرة في جسد القصيدة نفسها لا مجاورة لها. سوف نجد القصيدة ولم تعد قراراً واختياراً وحسباً، بل مغامرة ومساءلة ومصادمة، في بنية معقّدة، ليست مغلقة بل مفتوحة للاحتتمالات، لا تنصاع للمفاهيم الجاهزة، ولا تصوغ الجاهز والمكرّس، ولا تعيد تعميل المقبول، بل تجرح، وتهجم، وتحترق، فهي قصيدة الإشكاليّة، لا قصيدة التبشير، ولا قصيدة التقمّص والتوحد العاطفي. ومن ثمّ، فإنّ الغموض، الذي طالما اتّهمت به هذه القصيدة، هو الغموض الخلاق، الحافز، الذي يريد من المتلقي أن يكون - هو، أيضاً - مبدعاً، وخلاقاً، وموضوعاً في قلب الإشكاليّة.

لذلك، أقول إنّ العمل الإبداعي باتجاه الشعر الحقيقي ربّما كان هو عمل هؤلاء الشعراء الجدد.



هل أحتاج - وأنا أقرب من نهاية هذه التأمّلات، على سبيل التقديم لهذا الكتاب عن أدب الحساسيّة الجديدة في مصر - أن أقول إنّ من العناصر المركّزة في عمق هذه الحساسيّة الجديدة عنصراً أساسياً، لا أريد أن يفهم

باعتباره عنصراً أيديولوجياً، فقط (هو كذلك، بالتأكيد، ولكن له أبعاداً
تتبع من الموقع الأيديولوجي وتتجاوزه إلى تحقق فني): إن كل كتاب
الحساسية الجديدة، بلا استثناء، يقفون في موقف السعي إلى نظام قيمي
أكثر عدلاً، وأوسع تحرراً، وأعمق إيماناً بكرامة الإنسان الأساسية، وإنهم
مع المقهورين - وهم منهم - ضدّ القهر، ومع المستلّين ضدّ الاستلاب،
ومع الباحثين، بكلّ ما في الجسد والروح من عذاب وإرادة، عن الحرّية
والخشب؟

القسم الثاني

ما قبل الحساسية الجديدة

القدرية والأنماط الرئيسية في عالم نجيب محفوظ

تناول هذه المقالة محورين أساسيين في عالم نجيب محفوظ الروائي، هما محورا «القدرية» من ناحية، و«الأنماط الرئيسية» من ناحية أخرى، كما يتبديان في أعماله الأولى التي نعالجها هنا، وحدها.

ولكنهما مع ذلك، فيما أزعم، محوران تدور حولهما أعمال نجيب محفوظ كلها، بل يقوم عليهما، بمعنى من المعاني، عالمه الروائي بأكمله.

في كل أعمال نجيب محفوظ - منذ أن كتب «عبث الأقدار» أولى رواياته التاريخية الثلاث التي استلهم أحداثها من تاريخ مصر القديمة، وعبر قصصه الاجتماعية والنفسية، وثلاثيته الكبيرة، حتى آخر أعماله، نحس علاقات داخلية تدعو بعضها بعضاً، هي أكثر من مجرد التساوق الطبيعي بين أعمال كاتب واحد، بل هي فيما نحس النغمات الرئيسية الواحدة في تكوينات موسيقية مختلفة تتباين في أشياء كثيرة لكنها تقوم على قرار بعينه تتردد أصداؤه في كل أعمال الكاتب - لعلها المشكلات الكبرى التي يظل الكاتب يواجهها بالسؤال ويلج عليها بالسبر والعلاج والاستقصاء مرة بعد مرة، فلا يظفر قط بجواب، وإنما يظل الجواب منطوياً في إقامة السؤال نفسه من خلال التجربة الفنية.

(*) الأفكار الرئيسية في هذه الدراسة كانت قد جاءت - بصياغة مختلفة أحياناً ومقاربة أحياناً - بعنوان «عالم نجيب محفوظ» نشرت في مجلة «المجلة» القاهرية، عدد يناير (كانون الثاني) ١٩٦٣، فأعيدت صياغتها، وأضيف إليها، ونوقشت الأفكار الرئيسية فيها من جديد، وكتبت في العام ١٩٨٩، ونشر شطراً منها في «الكتاب التذكاري» الذي نشرته وزارة الثقافة المصرية، احتفالاً بحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل ١٩٨٨.

إننا نلتقي المرة بعد المرة بأنماط بعينها من المواقف والشخص، لا تكاد تتغير في نسيج تكوينها، ولكن مقدرة الكاتب تخلقها في كل مرة خلقاً جديداً. أو يكاد أن يكون جديداً - وحيلته الفنية تضعها في سياق يستأثر بالانتباه ويحيد به عن الأصدااء القديمة التي طرقت المسامع من قبل.

ومن ثم فإن هذه الأنماط بعينها من المواقف والشخص ليست فقط تكراراً رتيباً لنغمة واحدة، بل هي ركائز ثابتة تدور حولها تجارب متعددة، وفي كل مرة ترتفع هذه الركائز الثابتة إلى مستويات جديدة، ولعل دوامات التجارب الفنية الدؤوب التي تحيط بها من كل جانب تكشف عن أبعاد لم تكن مستبينة من قبل.

ما سر هذه المصادفات الغريبة التي تقع في كل روايات نجيب محفوظ موقع القضاء الذي لا يُرد؟ هي مصادفات مرسومة دقيقة التصميم محكمة الوقع، وليست بالأحداث العرضية العفوية، كأنها تتنظم في سلك منطق ما - قد يبدو لأول وهلة مجافياً لقواعد المنطق - لكنها تنزل كالضربات المحتومة وتنبع عن اقتناع أولي لا يقبل التساؤل.

شيء ما في أعمال هذا الكاتب يقتضي هذه الحتمية مفروضة أولاً وقبل كل شيء على هذه الأحداث التي تقع كأنها تتأق بالمصادفة. هل هي القدرة المطلقة، قدرية تستخفي، راسخة وطيدة، في قلب الأساس المدفون الذي تقوم عليه، بعد ذلك، بنايات محكمة التشيد، دقيقة التصميم، لا تغفل عن أدق التفاصيل، ولا تنسى أن تعنى أخصر العناية بأوهى الروابط كما تعنى بأقواها بنية وأضخمها قواماً؟

فإذا أوشكنا على الاقتناع - بل اليقين بأن هذه القدرة الغريبة العميقة الجذور هي أولى قسماات فن نجيب محفوظ، فهل ثم صلة بينها وهذا الظل الرّازح من التشاؤم الشامل الذي يرين على كتاباته؟ ذلك أن عالم هذا الفنان الكبير ليس بالعالم المشرق النير بالتفاؤل السهل.

ولكن التشاؤم عند نجيب محفوظ ليس تشاؤماً مطلقاً وإن كانت نغمته هي الرّاحة. وهو لن يقطع بشيء أبداً في هذه القضية، ولكنه لن يلوذ منها بالهرب السهل إلى الحلّ القريب. وإن تكن ثمّ مخايل من النّور تومض في هذا العالم فهي لن تنطفئ أبداً انطفاء العدم - ذلك أن الإرادة الإنسانيّة عنده، مهما أحبطت، إرادة عنيدة، وقوّة الحياة تيار دافع يحتفي نجيب محفوظ بما فيه من متعة ومغامرة، كما يحتفي بما يجرّ من ويلات وهزائم وضباع.

هل العالم الذي يخلقه لنا نجيب محفوظ منبت الصّلة بالعالم الذي تعيش فيه الكائنات الإنسانيّة، عالم المأساة المتهدّدة والموت المتربّص والإخفاق الذي يصيب أعزّ الأمانى ويحبط أعنف الشّهوات؟ العالم الذي تجري فيه مصائر النّاس، في كونٍ مائتاً نستجوبه فلا يجيب، نتطلب منه السّعادة والفهم والاستقرار والثروة والإيمان، فلا نظفر في الغالب إلّا بالبؤس والحيرة والسّقوط: العالم الذي تضطرب فيه كائنات اجتماعيّة تنتمي إلى قطاعات محدّدة المعالم من مجتمع له موقعه المرسوم في المكان والزمان، في حدود الطّبقّة الوسطى الصّغيرة بأطرافها علواً وسفلاً في السّلم الاجتماعي، في حدود ثلاثينيّات هذا القرن بأطرافها الزمنيّة استديباراً حتى أوائله واستقبالاً حتى الآن، وهو يلتزم حدود هذه القطاعات التزاماً صارماً، فليست مصر كلّها، مصر الفلاحين ومصر الصّعيد الهائلة العميقة بأسرارها وغوامضها، ممّا يدخل في نطاق عالم نجيب محفوظ، إنّما هي دائماً القاهرة، إلّا خطافات سريعة، وهي أساساً القاهرة الأحياء القديمة في الحسينيّة والجماليّة والعباسيّة وما يقاربها ويجاورها، والقاهرة الحديثة هي أقصى تخوم هذا العالم في حدوده المكانيّة.

أمّا الاسكندريّة ورأس البرّ فلا نعتريهما إلّا في القليل الأقلّ من أعماله. بعد أن نفرغ من التسليم بدقّة الأداة الفنيّة عند هذا الكاتب، وسعة حيلته، ومقدرته على التصميم والبناء، وصبره الطّويل في خدمة فنّه

- وليست هذه كلها فيما أحسب بحاجة إلى فصل بيان أو استشهاد من المتون - فهل يسعنا إلا أن نسلم بأن القدرية والتشاؤم من القسَمات المميّزة في الوجه الذي يطالعنا به عالم نجيب محفوظ؟

أحب أن نفرغ من التسليم بارتباط هذا الكاتب بمجتمعه ارتباطاً وثيقاً - ونحن نجد فنه يفضّ بالشواهد على ذلك إن كنا بحاجة إلى شواهد - وإتانا لنسعد بأن نجد بيننا هذا الكاتب الذي تقلقه - بل تمضيه - مشاكل مجتمعه، فيستقصي خصائصها استقصاء صبوراً وصريحاً في وقت معاً، ويحسّ نبض هذا المجتمع إحساساً مثقلاً لا يتزاح، وفي خلال ذلك ينهض بعملٍ هو أشبه شيء فعلاً بعمل المسح الاجتماعي الشامل، دائماً في حدود قطاع واحد واضح الحدود من مجتمع مصر في فترة زمنية واحدة واضحة الحدود. وإذا كانت سعادتنا بذلك خليق بها أن تتأكد إذ نقارنه - عن قصد أو عن غير قصد - برصفاته من كتابنا الكبار فلا نكاد نعثر عندهم على مثل هذه الكفاءة الكبيرة في الرصد الاجتماعي والتسجيل الذي يوشك أن يصل أحياناً إلى حدّ الجفاف من فرط الدقّة، فلا ينبغي أن ينسينا ذلك أن هذه الميزة الكبيرة في فنّ نجيب محفوظ ليست إلا ظاهرة تأتي في المرتبة الثانية، بل هي فيما نزعم إحدى حيله الفنية البارعة. نحن هنا بإزاء هموم اجتماعية تتصل على الفور اتصالاً حمياً بهموم الخير والشر، والعدالة بمعناها الأعم، هموم المصير. وما أظنني هنا أيضاً بحاجة إلى الاستشهاد بالمتون، ففي الوسع أن تساق منها الأدلة بلا حصر، ولكنني أكتفي بما يقوله نجيب في أحد أحاديثه الكثيرة: «مادام هناك إنسان يستغلّ الآخرين فالفساد والشر قائمان. الذي يستغلّ شريراً والمستغلّ بائس... والعلاقات بينهما فقد وكراهية، وما بين الشرّ والبؤس لا تطلع إلى الله... إنني أطلب الحياة حياة إنسانية، علاقات الناس تقوم على الحبّ والتعاون حتى يستطيعوا أن يتجهوا إلى الله... أنا لست فيلسوفاً ولكنني أحلم وهذه أحلامي... أتطلع إلى لون من ألوان الحياة تستطيع أن تطلق عليه «الصوفيّة الاشتراكية»... حياة هي

التطلع إلى الله . . والإنسان لا يستطيع أن يعرفه إلا إذا ارتفعت حياته إلى مستوى نظيف خالٍ من المفسد والشرور.

إن قضية ارتباط الكاتب بمجتمعه، من أوليات الفن، والفن الروائي بخاصة، وهي من معالم أستاذية نجيب محفوظ وإحدى فضائله أو أحد أفضاله، وقد كنا نفتقدها عند رواد آخرين سابقين لهذا الفن في تاريخنا.

كتب نجيب محفوظ في سنة ١٩٣٩ أولى رواياته «عبث الأقدار» فهل كان من مجرد المصادفة أم من توفيق الحسد أن يطلق عليها هذا الاسم الذي يبدو لأول وهلة رومانتيًا ساذجاً في رومانيته، بل يبدو كأنه من عناوين تلك الروايات التي تعج بها أسواق التسلية والتلهي، كروايات ريدار هاجارد الذي كان نجيب محفوظ عندئذ معجباً به، يقرؤه بشغف، فلعلك تلمس تأثيره واضحاً في كتاباته الأولى.

يخيل لي أن «عبث الأقدار» هو مقوم رئيسي من مقومات عالم نجيب محفوظ، ومهما أجلت النظر في كتاباته طويلاً وعرضاً خلال السنين الطوال فلن يسعني أن أفلت من اليقين بأن هذه القدرية من مميزات فنه وفكره. ولعل القدرية أيضاً من خصائص رؤيتنا الأصيلة نحن المصريين منذ أقدم عصور تاريخنا. لست أقطع في ذلك بشيء، ولست أفسر هذه القدرية في الوقت نفسه تفسيراً ضيقاً يقصرها على الاستسلام للمصير استسلاماً سلبياً خانعاً، فقد تكون شجاعة العمل، والصبر عليه، والكفاح الدؤوب، بل قد تكون المغامرة، وركوب المخاطر، كلها واقعة في داخل إيمان - يتجاوزها كلها - بالقدر وبالقضاء المحتوم، بأن المكتوب على الجبين لا بد أن تراه العين. وليس ذلك تناقضاً إلا في الظاهر، وهناك مواقف فلسفية تعرف مثل هذا التناقض بين اليأس الكوني وبين حرية الإنسان في تخطيط مصيره، بين القلق الوجودي وبين الاختيار.

ومهما يكن من أمر فقد اتخذت المشكلة أوضح قوالبها وأكثرها عرباً في

رواية نجيب محفوظ الأولى. وهي المشكلة التي ستصبح فيما بعد من أولى
بؤرات اهتمامه، وسوف تتصل عنده أوثق اتصال بمشكلة حرية الإنسان في
العمل، ومصيره في العالم. «عبث الأقدار» هي قصة ارتقاء «ددف رع»
عرش مصر، خَلَفًا عظيمًا لسلف عظيم هو خوفو صاحب الهرم، وهي أيضاً
قصة ارتقاء ابن وفي غموضي من أبناء الطبقة الوسطى مدارج المجد حتى
أسمى مراتبها - وهذه قصة أخرى لن يفتأ نجيب محفوظ يرددها في كل
أعماله على وجه التقريب، بكل تنويعاتها - ولكنها فوق ذلك كله قصة القدر
المضروب النافذة كلمته، أو بالأحرى قصة الحوار الذي يدور دائماً بين
الإنسان إذ يتحدى الجبرية المفروضة عليه وهذه القوة العليا المطلقة الكلية
التي تحد في النهاية مسار حياته مهما تخلص من قبضتها. حوار ينتهي دائماً
بإخفاق الإنسان واندحار بطولته، ينتهي دائماً بسيادة شيء ما أعلى من منطق
الإنسان وأقوى من كل جهوده:

«لقد اتفقت كلمة الحكمة المصرية التي لفتها الأرباب للسلف... بأن
الحذر لا ينجي من القدر... لو كان القدر كما تقولون لسُخف معنى الخلق،
واندثرت حكمة الحياة وهانت كرامة الإنسان، وساوى الاجتهاد الاقتداء،
والعمل الكسل، واليقظة النوم، والقوة الضعف، والثورة الخسوع،
كلا... إن القدر اعتقاد فاسد لا يخلق بالأقوياء التسليم به».

وعلى الرغم من هذا الاحتجاج القوي فمن العجيب أن تنتهي الرواية
بنفاذ كلمة القدر. فهل يرى الكاتب أن معنى الخلق لسخيف، وأن حكمة
الحياة لمدثرة، وأن كرامة الإنسان هي حقاً من الهوان بمكان؟

والغريب أن مُضي حكم القدر إنما يتأتى، في أولى روايات نجيب
محفوظ، عن طريق ضروب الكفاح الشريف والخلق الفاضل والشجاعة
وحصافة العقل وفطنة القلب معاً.

جاءت نبوءة ساحر بكلمة أن سيرتقي عرش مصر «ددف رع» وهو بعد
طفل رضيع، ومن ثم فلن يخلف خوفو على عرشه ابنه من صلبه، وإذن

فلينهض خوفه ليقضي على هذا الطفل الرضيع. إن «دفع رَع» يفلت من المصير، ولكن ينتحر أبوه كاهن رَع الكبير، ويفتديه طفل آخر فيموت عوضاً عنه، وتهلك أمه في طريق الحرب. هذه الكوارث التي تحمل دائماً بالأبرياء في مجرى فاجعة منطلقة في مسارها لا تتمهل، هي نعمة أخرى من النعمات الثقيلة التي لن تفتأ تتردد بأصدائها الموجهة مادام يصحبنا هذا الكاتب القاسي في عالمه الرهيب. لكن قسوة الكاتب هي قسوة الأمانة والصدق بإزاء رؤية لا تهاب المواجهة.

وتمضي الرواية حتي يعنو خوفو في النهاية لكلمة القدر، ويموت، على عظمتة وحكمته وإحاطته بأسباب السعادة كلها، مقهوراً.

في هذه الرواية، إذن، نلتقي لأول مرة، في أكثر القوالب عرياً وبساطة، بالكثير من المواقف والشخص التي سوف نتعرف عليها مراراً فيما بعد. الموظف الطيب بملاحة المرسومة بعناية وتشخيص حريص، كم مرة سوف نلقاه، بين موظفي الحكومة الذين تغص بهم روايات نجيب محفوظ، هذه الملامح الجسمانية والقسمات النفسية مرصودة في تسجيل دقيق، مركزة في تقطير مكثف في واحد أو موزعة على كثيرين، لكنها هي لا تتغير كأنها من ظواهر الطبيعة في مصر، والفتى الذي يحب الأميرة بنت الملك من أول نظرة ويخلصها الحب حتى النهاية، ويخطبها لنفسه من مقام أبيها العالي، إن قصة هذا الحب وهذه الخطبة سوف تلاحقنا في روايات نجيب محفوظ، وقد اتخذت صوراً شتى ولكن غطتها باقي ثابت أبداً لا يحول - بنامون ورادويس في «رادويس»، إسفينيس وأمنريدس في «كفاح طيبة»، محجوب عبد الدائم في «القاهرة الجديدة»، رشدي ونوال في «خان الخليلي»، كامل رؤية ورباب جبر في «السراب»، كمال وعائدة في «قصر الشوق»، ثم عيسى وسلوى في «السمان والخريف» بل إن خطبة عباس الحلو وحيدة في «زقاق المدق» قد لا تخلو من أصداء لهذا الموقف النمطي بعينه.

هل هي إحدى خصائص الطبقة الوسطى الصغيرة، تطلّعها إلى التعلّق

بأذيال الطبقة التي تعلوها في مدارج السلم الاجتماعي، هل هو شوق من أشواق النفس الإنسانية - تطلّعها إلى الارتقاء علواً في مدارج السلم الذي يصل بين الأرض والسماء، كأنه سلم يعقوب في التوراة؟ أياً كان الأمر فالغالب الأعم أن يسقط المتطلع إلى أعلى، وأن تتدهور درجات السلم تحت قدميه.

وعلى الرغم من أن الروايات الفرعونية الثلاث تدور في مصر القديمة، وعلى الرغم من احتفال الكاتب بأن يسوق التفاصيل، كعادته، فلست أجد فيها روايات تاريخية بالمعنى الحقيقي. هي روايات أفكار وأقضية وتحليلات، وإن اتخذت إطارها من التاريخ القديم. فهي لم تقلّب رائحة التاريخ المميزة ولا تبعث نكهته ومذاقه. لم تهتز الحياة بكثافتها في الأسماء التاريخية، ولم يتح لنا أن نفحص في أعماق بصائرهم وعقائدهم ورؤيتهم للحياة. والأرجح أن هناك حيوداً عن التزام الدقة كل الدقة في تصوير العادات والأدوات وأنماط السلوك وتصوير العقائد - بل في أسماء المدن والبلدان حيث يستخدم الكاتب في الغالب الأعم الأسماء اليونانية للبلاد في عصر لم تكن اليونان فيه قد عرفت عنها شيئاً على الإطلاق - هيراكليونبوليس مثلاً بدلاً من هاتن نسوت «أهناسيا» وامبوس بدلاً من نويت - ولكن الأسماء المصرية القديمة ترد أحياناً بدلاً من الأسماء اليونانية في الوقت نفسه: نخب بدلاً من إيلثيابوليس «الكاب».. وهكذا. تلك مسائل متروكة للباحثين التاريخيين وأضرابهم ولكن ذلك كله يهون، بالطبع، فإني زعيم بأن هذه الروايات ليست بالروايات التاريخية، وهي ليست على اليقين روايات رومانية، مهما أحب الكاتب أن يسميها بذلك، بل هي في ظني الإرهاصات الأولى للأبنية العقلية التي سوف يبنّيها نجيب محفوظ، والتجارب الأولى التي يتيح فيها لمقومات فكره الأساسية أن تتشكل خلقاً سوياً.

سوف نلتقي بالقدر والمصادفة في «رادويس» ثانية الروايات الفرعونية كما نلتقي بها في كل رواياته على وجه التقريب:

١- مصادفة . إن هذه الكلمة . . مهضومة الحق يُظنّ بها التخبُّط والعمى ومع هذا فهي المرجع الوحيد لأغلب السُّعادات وأجل الكوارث ، فلم يبقَ للآلهة إلا القليل النادر من أحداث المنطق . كلا . . إن كلَّ حادثة في هذا العالم لا شكَّ موَكَّلة بإرادة ربِّ من الأرباب ولا يجوز أن تخلق الآلهة الحادثات - جلَّت أو تفهت - عبثاً أو لهواً . .

- وما المصادفة؟ . . إنها قضاء مقنَّع !

- إنها كالعقل المتغاي .

«رادوبيس» هي قصَّة «المصادفة» أو هذا القضاء المقنَّع الذي ربط مصير فرعون مصر العظيم منرع الثاني بالغانية رادوبيس ، وفقدانه العرش في سبيل هواه الجموح ، وهزيمته من جرَّاء هذا الهوى ، في صراعه مع كهنة آمون . وتنتهي القصَّة بنهاية أخذنا منذ الآن نتعرَّف على ملامحها ونتنظر ضربتها ، تنتهي بمقتل الملك ، وانتحار رادوبيس ، وقضاء طاهر القائد العظيم على نفسه بالخيانة ثمَّ بالفضيحة ثمَّ الانتحار .

في «كفاح طيبة» ثالثة الرّوايات الفرعونية ، وأصلها عوداً وأحفلها بمشاهد الكفاح والحرب والتدبير المحكَّم لتحرير مصر ، والإرادة النافذة إلى هذا الغرض ، تلعب المصادفة أيضاً دورها في التقاء أسفينيس - وهو أحسن مستخفياً تحت اسم تاجر ، متنكراً بزِيَه - وامريديس بنت ملك الرّعاة الأعداء - وهي الأميرة التي علقها قلبه حتى النّهاية - قصَّة الحبِّ والهوى المنكوب في هذه الرّواية ، وهي القصَّة العاطفيّة الوحيدة فيها ، يدور محورها حول مصادفة - إنها قضاء مقنَّع ! ثمَّ تأتي إلى خاتمة حزينة بالغة الأسى .

أمّا في «القاهرة الجديدة» فالقدر يلعب بيد جُسور ، والمصادفة ضربة قاصمة . محجوب عبد الدائم ، البطل العدمي السّافر بتجرّده من كلِّ أصول الخلق القويم في سبيل المصلحة والأنانية وحدها ، البطل الذي رسمه نجيب محفوظ بدقته الباثولوجيّة التي سنألّفها فيما بعد - البطل المتحلّل الذي رفع شعاراً واحداً يُظلل حياته الخاتمة الفاجعة المحتومة شعار «طقه» .

كل شيء «مظ» إلا أنا ومتعتي وسعادتي ومجدي وثروتي - محبوب عبد
الذائم قد جاء ليعقد قرانه على عشيقه قاسم بك فهمي، وهو لا يعرفها،
يتزوجها حتى يغطي بزواجه الشائن على العلاقة الأثيمة التي تربط بينها
والرجل الخطير، ويتقاضى الثمن - وظيفة في الدرجة السادسة لها مستقبل
باهر مضمون - فإذا هو يلتقي وجهاً بوجه بإحسان شحاته، حبيبة صديقه
القديم، الضحية الأخرى في مجرى الكارثة والطرف الآخر من طرفي
الفضيحة.

- أما تستفيق؟

فنظر إليه بعينين ذاهلتين وتمتم قائلاً:

- إني أعجب لهذه المصادفة!

- كيف ترى هذه المصادفة؟

- مصادفة سعيدة بلا جدال!

وجعل الأخشيدي يتكلم عن المصادفة متفلسفاً.. وظن عم شحاته أنه
أحاط بالموضوع حين قال: إن المصادفة من صنع الله وبأمره سبحانه». .
وينعقد الزواج ويقول محبوب لشريكته:

- «تألفت حياتنا بمعجزة، وما كنت أحسب قبل اليوم أن المصادفة تلعب
هذا الدور الخطير في حياة الإنسان، فما أحقها أن تسخر من منطقنا ومن
سنن الوجود جميعاً».

وعلى هذه الوثيرة تقع أخطر الحوادث شأناً في عالم نجيب محفوظ:
«أغلب السعادات وأجل الكوارث». ما من رواية تخلو من مصادفة غير
مفهومة وغير مفسرة تأتي فتنازل الأبطال في الصميم - تقتلهم أحياناً - أو تحيد
بحياتهم في طريق جديد يخطه القدر لمصائرهم على غير انتظار. وقد
تستخفي المصادفة بقناع وإه شفيف من التدبير، وتبدو كأنها حدث له منطق
المقبول، وعلاقات الجيرة أو القرابة أو اللقيا في طريق مشترك هي التكاثر
المعتادة التي تعتمد المصادفة أحياناً في هذا العالم الذي يجري فيه كل شيء

محسوباً أدق حساب ثم تسقط فجأة صواعق من الأحداث تأتي من خارجه دون تفسير - إنه القضاء المقنع - ولكن هذه التكاة الواهية لا تكاد تستقيم على عودها: هناك دائماً نافذة مفتوحة بالصدفة تفضي إلى أبواب لا يمكن إغلاقها، هناك زيارة في سبيل غرض هو أبعد الأغراض عن الحب والزواج، تنتهي بالمصاهرة وتشابك أوثق الوشائج، هذه النافذة المفتوحة نجدها في «خان الخليلي»، في «زقاق المدق»، في «السراب» - هذه الزيارات نجدها في «بداية ونهاية» وفي «قصر الشوق». أما التقاء نور، البغي القديسة، وسعيد مهران اللص والضحية والرمز، وقد كاد ينساها، فمثال متميز على مجرد صدفة تبدأ مساراً من أخطر المسارات. ولعل «اللس والكلاب» أبعد أعمال نجيب محفوظ دلالة على القدرية، في عالمه. فاللس يشبك مصيره بمصير الغانية، نتيجة لهذا اللقاء الذي جاء مصادفة، ولكن الأمر الأخطر هو المناخ السائد في القصة كلها، الرصاص الطائش دائماً يصيب الأبرياء - هذه نعمة رئيسية في هذا العالم كله - والنسيج في نهاية القصة سدهاء ولحمته طائفة متلاحقة من المصادفات التي لا تفسير لها: ضياع نور ضياعاً كاملاً غريباً غير مفهوم، ثم اختلاط أغرب من مصادفات النسيان، والجوع الذي لا يجد شعباً والشوق المستيقظ فجأة كاوياً لا يجد الجواب. أما في «السمان والخريف» فهي المصادفة التي انتهت بأن وجد عيسى لنفسه ابنة ما كان أقربها إلى نفسه وما كان أبعداها عن حياته في وقت معاً، مصادفة أتت بالبنت - بالأمل المرجو المحبوط - إلى هذا العالم، ومصادفة جذبت عينيه إلى أمها في ليلة من ليالي الضجر، بعد أن مر على بابها أياماً كثيرة متتابعة دون أن يرى.

وهل يمكن أن تنسى مقتل فهمي في «بين القصرين» أثناء مسيره في مظاهرة سلمية بعد أن أوشتك الجهاد أن ينتهي.

«وما ندري إلا والرصاص ينهال علينا من وراء السور بلا سبب.. بلا سبب».

للقدرية في هذا العالم الغريب وجهان . وجه قد تملينا بعض معالمه ، هو وجه هذه المصادفة التي تحمل فجأة دون سبب ، تنزل من الخارج إن صَحَّ القول ، فتقلب الأمور عن مسارها المألوف ، وعندئذ لن يغني الحذر عن القدر مهما حاول الإنسان جهده في جِلاَد الأقدار . . .

أما الوجه الثاني فهو هذا التصميم الدقيق البارِع الصُّبُور الذكي الذي يتقصَّى الأسباب حتى جذورها الأولى ، ويتتبع سمات الشخصية في ملامحها الجسمية والنفسية معاً حتى الأصلاب الأصلية ، ثم يسوق المقومات البيئية للشخصية ، وظروفها الاجتماعية ، وملابساتها الوضعية وتكويناتها الحيوية ، يسوقها في موكب متراصّ الجزئيات ، لكل منها مكانه المعدّ سلفاً بحرص وتدبّر ، يُدفع إليه بلا هوادة ، لا يجُول عنه قيد شعرة ، ويتخذ موقعه في النهاية حتى تكاد الأذان أن تسمع له اصطككاكاً خفيفاً ولكن محتوماً ، كما تتخذ كل قطعة موضعها المرسوم من آلة ضخمة هائلة ، وتتلاحم التروس تلاحماً ناعماً ولكن لا جُول عنه ، ويدور كل شيء - بعد أن تنزل الضربة الأولى الغريبة التي لا تفسير لها ، العلة المحركة ، الكلمة التي تقال في البدء على وجه الغمر - فإذا النظام الصَّارم الدقيق هو السيد الذي لا منازع لسيادته ، وإذا لكل شيء مهما كانت تفاهته سبب ، وإذا كان كل شيء يندرج في سياق معادلةٍ كالمعادلات الرياضية تأخذ رموزها بعضها برقاب بعض في منطق لا يتسرّب إليه أدنى اختلال ، وإذا بالكاتب الخلاق يقهر كل عقبة بإرادته النافذة ومعرفته المحيطة بكل شيء ، وهو يمسك في يديه ، مسكة ثابتة ، لا تهتز قط ، بكلّ خيوط الشخصيات والأحداث ، حتى لتحسب انعدام الحرية انعداماً ، في جميع أركان هذه الآلة الضخمة الدوارة ، هو قانونها الوحيد المتجهّم الذي لا نقض له .

وليس هناك أوضح من الثلاثية الكبيرة دلالة على هذه الجبرية التي لا تعرف تهاوناً في تسير الأشخاص والأحداث ، ومقابلتها بعضها بإزاء

بعض، ونساوقها بعضها مع بعض، واستخلاص نتائجها من مقدماتها استخلاصاً حتمياً لا معدى عنه.

ولعل «السراب» من أبعد التجارب إمعاناً في قسوة هذه التجربة العملية الرهيبة، في تتبع مسار البطل من قبل أن يولد حتى ينتهي بخاتمته المحتومة، في كل منعرجاته الحيوية واليئية والنفسية، ومهما غلا الكاتب في الإيهام بتصوير الأحداث والملابسات وتشرحها، فإننا نحس طوال الوقت بأنفاس رتيبة لمطاردة غرض ثابت، مطاردة لا تحيد ولا تتحول مهما تفرعت المسارب وقويت الإغراءات ودقت المنعطفات.

و«السراب» بعد ذلك لوحة شاملة للنفس التي تتخذ موضوعها، عينة أشمل الإحاطة بالموقف «الأوديسي» في ظروفه جميعاً - فهي ترتفع بذلك، من فرط تمامها وحتميتها، إلى مرتبة الأسطورة، وهي لا يمكن، في ظني، أن تكون مجرد حكاية «واقعية»:

«إن أسرتنا مصابة بداء قتل الوالدين، ولقد حاول والدنا أن يقتل جدنا فأخفق وأعدت الكرة على أمنا فنجحت».

هذه أصداء أسطورة أوديب ولايوس وجوكاست، تحاصرنا، مهما بلغ من فن الكاتب في تنويع ملابسات الموضوع والإيهام بواقعيته. هي أسطورة تتجاوز النطاق الفرويدي وتتعدى بلا شك مجرد السرد الباثولوجي لحالة فردية شاذة.. وإنما تقتضي الإيماءة والبذرة الخام في نفس الإنسان - كل إنسان - حتى تصل بهما إلى آخر أبعادها، حتى تبلغ بهما إلى مواجهة الإنسان والقدر، بل إلى التطهير الكامل بتجرع الكارثة الكاملة. وعندئذ يفتح الطريق بكل إمكانياته، وينتهي الكاتب بنا إلى عتبة الطريق ثم يقف. ولن نعرف قط إلام يفضي الطريق.

إن هناك دائماً - كما يقول الكاتب بحق - «ما وراء الواقع». والأشخاص الذين يعمرن عالم نجيب محفوظ - بعد ذلك - هم عندي، على الرغم من

الأردية الواقعية «الثقيلة» التي يضعها الكاتب على أكتافهم بكل تفاصيلها وغنماتها، ليسوا بأي معنى من المعاني أشخاصاً عاديين، إن كان ثم من يصح أن نطلق عليهم أشخاصاً عاديين.

وإنما أشخاص هذا العالم أنماط... هم نماذج رئيسية، هم بوّرات تتركز فيها تكوينات نفسية واجتماعية دقيقة مستلهمة من صميم حياتنا المصرية القاهرية أساساً ثم من جوهر تشكيلاتنا النفسية الإنسانية التي يشارك «الإنسان» فيها بشكل عام. وذلك كما أظن، سرّ من أسرار جاذبيتها وإقناعها وحيويتها، فهي ليست فقط قوالب ولا أشكالاً مصبوبة ولا تركيبات وإنما هي في اعتقادي مستقطرات مركزة من رؤية معينة لجوهر الإنسان الموضوع في بيئته بأبعادها المختلفة. ولعلّ في ذلك التفسير الأخير لترددها في الرواية إثر الرواية، وظهورها المرة بعد المرة في عالم هذا الكاتب، تختلف أسماؤها وتتغير ظروفها وتباين الأحداث المحيطة بها ولكنها في صميمها أنماط رئيسية ثابتة، ينفخ فيها كل مرة بأنفاس جديدة ويبعث فيها كل مرة بحياة جديدة.

أولى هذه «الشخصيات الأنماط» شخصية الأب الطيب الحكيم، السيد القادر النافذ الإرادة، أصل العائلة وربّها، الذي يجمع في وقت معاً بين صرامة الضمير العليا، وضراوة الشهوات التي تهضب بها تيارات النفس الخفية، ويضمّ بين «الأنات الأعلى» والهوى في اصطلاح فرويديين، ولا شك أن فيه ملامح الربّ كما عرفته أقوام البدائيين. هذه شخصية تتجاوز كل مدارات «الواقع» وتنفذ بنا على الفور إلى أرض الأساطير والقوالب، وهي الشخصية التي لا نخطئها في أعمال نجيب محفوظ: السيد أحمد عبد الجواد في الثلاثية، والجبلاوي في «أولاد حارتنا»، وجهان اثنان لكيان واحد، على مستويين مختلفين. والتصويرات المتكاملة لذات الشخصية نجدها كما نجد ملاحها موزعة متفرقة على شخصيات الجدّ والأب معاً في «السراب» ورضوان الحسيني وسليم علوان معاً في «زقاق المدق»، والشيخ الجنيدى

ورؤوف علوان معاً في «اللص والكلاب»، وكلّ الآباء، والأجداد في كلّ روايات نجيب محفوظ، أكبر كثيراً أو قليلاً من مقاييس الواقع، وأقرب قريباً وثيقاً أو قريباً هيناً من الآباء في الأساطير. لا أستطيع هنا مقاومة الفكرة الملحة التي ترجعني إلى يونج وإلى «صوره الأوليّة» أو «أنماطه الرئيسيّة» «الشيخ الحكيم» و«الأرض الأم»، وهي المقابل الواضح الذي يتكرّر دائماً عند هذا الكاتب الصانع.

تظهر الأم الأولى عند نجيب محفوظ بأوصافها ونظراتها وملابسها ونبرة صوتها، هي دائماً الأم الأسطوريّة، أصل الخصب والبقاء والثبات أمام المحنة، ينبوع المحبة الريانة والملاذ من قسوة العالم، هي هي بعينها على اختلاف في وضاعة الصورة وتوهجها ودورها في «السرّاب» و«بداية ونهاية» و«خان الخليلي»، وحتى في «السّمان والخريف» وفي «الخرافيش» وغيرها من الأعمال الأخيرة أيضاً، هي العمود الآخر الذي تقوم على عاتقه الثلاثيّة الكبيرة، تبدأ بها وتنتهي بها، أنفاسها وحدها هي التي تربط شتات هذا العالم الضخم، وقُدسيّتها هي التي تظلّل كلّ أركانه بجناحيها.

وهناك الغائبة في عالم نجيب محفوظ - صورة أوليّة أخرى بارزة القسمات: الجسد الفوار بالرغبة، المثبر أبداً للشهوة، الناضح بوعود المتعة في ابتذال أرضي صريح كامل الإقناع.

وهناك الغريب الأبدي، اللامتمي، المتأمل، الحالم، الضائع أبداً بلا قرار. أتمّ تصوير له هو كمال الثلاثيّة، ولكن ملاحه تبدّى عند أحمد عاكف في «خان الخليلي» وعند حسن في «بداية ونهاية» - ثلاثتهم ينزعون إلى التصوّف ويتطلّعون دائماً إلى الله - بذوره الأولى عند علي طه ومأمون رضوان معاً في «القاهرة الجديدة»، وعند كامل رؤية الباحث أبداً عن «السرّاب».

النمط الرابع هو الرّجل المقدام المغامر الشهواني الملتصق بتراب الأرض. أوجه التقارب بل القرابة لا يمكن أن تخطئها العين عند ياسين وحسين ورشدي ومحجوب.

بهذه الصور الأوليّة يتجاوز فنّ نجيب محفوظ مجرد «الواقعيّة»، بعد أن يسيطر على أدوات الواقعيّة، ويفيد من هذه الأدوات، إلى أقصى الحدود، في الإقناع وتوشية الصورة وتجسيد قسّماتها.

المواقف أيضاً - كما أشرنا - تتردّد وتعود بإيقاع ثابت مطرد عند نجيب محفوظ كأنّ عالمه محكوم بأنماط محدّدة من الملابس ما تفتأ تتكرّر في مواقف الحبّ، والموت، والتطلّع إلى السيادة على المصير ثمّ الهزيمة أمام قوّة أكبر من آيّة إرادة. ومواقف اللّقاء والافتراق والسعادة والكارثة والتعرّف إلى الجنس والغوص في أغواره، كلّها تتخذ قوالب يدعو بعضها بعضاً بأوجه الشّبّه والتساوق من رواية إلى رواية، ومن جانب إلى جانب في هذا العالم الغريب.

إنّ الكوارث تنزل بالأبرياء. الأخيار دائماً مصابون. هناك الشوكة الصّلبة الدّقيقة المغروزة في لحم كلّ فاكهة غصّة، بذرة الخيبة في قلب الانتصار. قيم الخلق موضوعة دائماً في الميزان، وقياسها إلى السعادة والمتعة والاستقرار قياس مهتزّ يميل بالشكّ والتردّد والخيبة، فالفساد مُشاب والخير منكور الحظّ من الثواب. ولعلّ صدق الكاتب بإزاء مشكلة الخير والفساد هذه، هو القيمة الخلقية الوحيدة في عالمه ولعلّ صراحته وأمانته في مواجهتها هي التي تعصمنا من مغبة الإنكار التّام والعدميّة والكفر بكلّ قيمة خلقية.

ولعلّ هذه الصّراحة المطلقة في مواجهة عالمه بكلّ ما فيه من شرّ وبيع هي التي أوهمت بحياد خالق هذا العالم الفنيّ وبموضوعيّته، وليس الأمر في ظنيّ حياداً وموضوعيّة بقدر ما هو أمانة قاسية لا تتراجع أمام الشّائ والمُنكر والمظلم المخوف.

إنّ نجيب محفوظ من أقدر الرواد التاريخيين لفنّ الرواية عندنا على ابتعاث الجوانب المعتمدة من مسارب الحسّ والشّهوات. متعته، ككاتب، في تجسيد الجنس بكلّ تقلّباته وهوسه وجموحه، لا يخطئها الحسّ، وإن كان ذلك

كله يجري بتحوط وحرص، شأن هذا الكاتب في كل حال.

هو أيضاً، ككل أبناء جنسه من الروائيين، يجد متعة صراحاً في ابتعاث مشاهد القتال والنزال، وتتبع تطورات المعارك ومواقع العنف الجسدي المباشر. . ولعل ذلك أيضاً من حيل التشويق الفني عند هذا الكاتب الذي يمتلك جمعة حاشدة بحيل الفن الماكرة، لكن الحيلة هنا ليست مجرد خفة يد ولا براعة التكنيك الصنّاع فقط، هي أيضاً تتنظم في ملك رؤية فنية شاملة، تتخذ منه موقعها المحتوم.

الأسلوب الذي يتهجه الكاتب في مرحلته «الواقعية»، وحتى «أولاد حارتنا» يعتمد على أن يقدم بين يدي عمله وصفاً تفصيلياً يكاد يكون التسجيل بعينه للصورة الخارجية لكل مشهد ولكل شخصية، لا يكاد يغفل شيئاً فيها، يضع تخطيطاً هندسياً للمكان والموقع بكل جزئياته، فنحن أمام شريحة لا يكاد ينقصها إلا أن تدخل المعمل أو يسجلها محضر شرطة، ثم ينفذ يديه تماماً من ذلك، ويتبع الشخصية في مدار أحداثها دون إشارة إلى ما سبق إليه من تفصيل في الوصف ودقة في التصوير. وبذلك تنقطع الصلة بين هذه الشرائع بعضها وبعض. إنه إذن لا يعتمد إلى المزج العضوي الحي بين الداخل والخارج، وما يكاد يفرغ من رسم شخصياته أو بيئاته رسماً يضع له الخط بعد الخط في دقة هندسية - بل آلية - بالغة، حتى يسقط كل ما تكلف من صبر ومن تمحيص وإذا نحن أمام شخصية مجردة من كل الحواشي الواقعية، وإذا نحن نتابع حوارها النفسي أو مع الآخرين أو تطور مجرى الفكر عندها، فلا يكاد يعلق بالذهن شيء من هذا الوصف التسجيلي الذي أرهق به الكاتب نفسه وأرهقنا به معه، وإنما نتعرف إلى دخيلة الشخصية من المقومات الرئيسية لها لا من عوارضها الخارجية، وإذا بالواقعية تهزم نفسها ويفوتها غرضها، وإذا هناك انقسام حقيقي في الأسلوب بين أجزاء العمل الفني، لكنه انقسام يخدم الوحدة الكلية الكامنة ويدعمها في نهاية الأمر، لأنه يؤكد الانتماء الرئيسية أو يبرز هيكل

الصورة الأولى الثابتة ولا يخلطها بالعرضي العابر المتحول.

على أن ثم ظاهرة أخرى تمتاز بها أعمال نجيب محفوظ الأولى حتى وصلت إلى مراحلها الأخيرة، ظاهرة الشمول الذي يسمى إلى أن يمد أسبابه على كل شيء، واتساع رقعة العمل الفني اتساعاً شاسع المساحة عريض الجوانب، وكثرة الشخصيات والمواقف سواء كانت جلية أو تافهة وتسلسلها في احتفاء شديد بالتفاصيل الصغيرة والتطورات الكبيرة سواء بسواء، ومعالجتها كلها بنغمة واحدة سواء، نبرة هادئة بعينها تناول عملية ركوب ترام أو عملية إجهاض، وترد شرب فنجان القهوة وحساب مصروف البيت أو تبتعث مأساة حب مدمر أو انهيار مدو لصروح حياة كاملة، هذه النظرة الشاملة للكون بصغائره وجلائل أحداثه، تأتي على نغمة واحدة لا صعود فيها ولا هبوط.

هذا التسطيح في العلاج، مقروناً بالاتساع العريض في الرقعة الكلية للوحة، يكاد - وحده - يوحى بموقف الكون نفسه من الإنسان في مواجهة محايدة صامتة لا تبالي، ويكاد يشف، بأسلوب البناء وحده، عن موقف الكاتب نفسه من الكون، ويقينه بأن العالم في الجوهر لا يبالي الإنسان شيئاً، تستوي عنده صغائر حياته وكبائرها. ومن ثم يتسلل إلى عالم نجيب محفوظ هذا المناخ البارد العام الذي يخامر كل ركن فيه، وما قد نراه أو نحسه خطيراً أو عميق الأثر يفقد وزنه على قدم المساواة مع التوافه واندراج الكل في نفس واحد متعادل النبرة، أو تكتسب هذه التوافه ثقلًا في الوزن إذ تضارع الكوارث الكاوية والنكبات القاصمة والسعادات المحلقة والنشوات الثيلة سواء بسواء في كفتي ميزان هذا العالم اللتين لا ترجح إحداهما الأخرى.

يرتبط ذلك بالأسلوب اللفظي الذي يتبناه نجيب محفوظ في تلك المرحلة، فنحن نجده يقول:

«عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم

فرجينيا وولف، ولكن التجربة التي أقدمها كانت في حاجة إلى هذا الأسلوب. لقد اخترت الأسلوب الواقعي في هذا الوقت الذي كانت فرجينيا وولف تهاجم فيه الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي. والمعروف أن أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحذ الاختناق. أما أنا فكنت متلهفاً على الأسلوب الواقعي الذي لم تكن نعرفه حينذاك، والأسلوب الكلاسيكي الذي كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدّها إغراء وتناسباً مع تجربتي وشخصي وزمني. وأحسست أنني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد.

أما هذا الأسلوب «الكلاسيكي» الذي يعنيه نجيب محفوظ فهو أسلوبه القديم المعروف. برصانته ورسوخه، يذكر المرء بقدامى كتاب العرب، هو أسلوب رتيب تتعاقب فيه القوالب اللفظية الماثورة والإيماءات الشخصية الأصلية، هو أسلوب بطيء متين العُضْل نعومته الخارجية تشف عن جزالة تركيبه الداخلي وشدة أسرها، هو أسلوب ثقيل الإيقاع ليس فيه تدفق ماء الحياة ولا توتّب نبضها الحار. وما من شك أن لالتزام الفنان هذا الأسلوب صلة وثيقة بالتجربة التي يعانيتها - ونعانيها معه - فهذا البطء والثقل في الإيقاع يتساقق بالضرورة مع التثاؤم والقدرية التي تخامر كل أعماله في تلك المرحلة، وهذه الدقة «الكلاسيكية» في وصف الكلمات تتناغم على نحو أصيل مع الدقة في الرصد والبناء.

ومع ذلك فالأمر الغريب - الأمر الذي ينقذ العمل من السقوط في هوة الرتابة النهائية - هو انعدام التوازن في البناء الأسلوبى للعمل كله. فالكاتب يسهب في بعض المواضع إسهاباً لا يكاد يطاق معه المزيد، وقد يكون إسهاباً في غير الجليل من الأمور، بل هو كذلك على اليقين، ثم ينتقل بنا، في مسائل أشدّ خطراً وأفدح وزناً، نقلات فجائية، إلى الإيجاز الذي يلمّ بالموقف في عبارة قصيرة توشك أن تكون مبتسرة. ولا نتيجة لهذا النهج في البناء إلا أن يثيع القلق في نفس القارئ، قلقاً لا يتأتى عن

مضمون الأحداث، ولا عن إفصاح الكاتب عن ذات نفسه، بقدر ما يترتب على طريقة توزيع الوزن، في بناء العمل، على مواضعه المختلفة.

إن فجائية هذا التوزيع وانعدام التناسب في أثقاله من حيل الفن البارة، وسواء جاءت هنا عن قصد أو عن عفوية...، فإن أثرها المحتوم هو القلق الذي يبذل ملالة الوصف ورتابة السرد، أو هو القلق الذي يهدف الكاتب إلى التسلل به إلى أعماق قارئه، القلق الذي يوقظ في القارئ انتباهاً متحيراً يتفق مع مضمون العمل الفني نفسه، ويضاف بحيلة في البناء الفني إلى القلق المقصود من هذا المضمون، والحيرة أمام المسائل التي يثيرها.

ولكن تقلب النظر في أسلوب نجيب محفوظ - في هذه المرحلة - لا بد أن يدعو للتساؤل عن سر هذه الكثرة الكاثرة من القوالب القديمة المحفوظة، الجاحظية تقريباً، التي تتراص في كتاباته، وقد كان بوسعه في ظني أن يتخفف منها أو أن يتفادها أصلاً، ولكنه عن عمد أو عن غير عمد يترك هذه القوالب التي لا حياة فيها تقف جامدة في أخرج المواقف وأدعائها إلى استخدام الأسلوب المتحرك النشط الحي.

لم أهتم في تفسير ذلك إلا لشيء واحد أحسسته بمعانتي، هو أن هذه القوالب من العبارات والألفاظ تأثيراً وظيفياً هو تأثير المخدر أو المسكن، استخدامها أجدي بكثير من الاستغناء عنها، فهي لا تروع سواء بجذتها أو حيوتها أو بغيابها وبالفراغ الذي تحسه عند افتقادها، بل هي تسمح للذهن أن يمر عليها دون أن يتوقف، كما يكون من شأنه أن يتوقف في الحالتين، وما زال الذهن مشغولاً بالحديث الذي تشير إليه هذه القوالب، وللخيال مطلق الحق في أن يستند إلى هذه الإشارة الجامدة دون أن يهتز بها، الخواس لا ترتج بأصالة العبارة ولا يبهرها رونق الجدة أو ضوء الكشف الجديد، لكن الخواس أيضاً لا تستشعر فقداناً ولا يستلقتها الفراغ والنقص، ويتاح عندئذ للصورة أن تستقر على هونها، أن تثبت في الوجدان

على مهل . . وبذلك نقبل دون معارضة أخطر الأمور أو أسرها، وبذلك يُسكن الكاتب من نفرتنا ويروّض العقل على المطاوعة والتصديق .

ولكنّ الإرهاصات بالأسلوب «الحديث» تفاجئنا عند نجيب محفوظ، في أعماله اللاحقة وهي تومئ إلى ما سوف يتمخض عنه في مرحلته الأخيرة، تفاجئنا عنده في الأحلام والكوابيس وهذيانات الحمى والحوار الداخلي المناسب عند شخصه في «السراب» و«خان الخليلي» والثلاثية، وفي خاتمة «بداية ونهاية»، ثم تصل إلى ذروتها في «اللص والكلاب» و«السمان والخريف» وإذا بأسلوبه يرقى إلى شاعرية خاصة في إيجازها وتركيزها، وإذا هو يتبنى الأسلوب النفسي «الحديث» في الربط بين الذات والموضوع وصهرهما معاً في كيان واحد سريع النبض موجز الإيجاء خاطف الضربات متحلل من زمت القوالب وسيطرة قواعد المنطق الجامدة، لا يبلغ في ذلك ما بلغت إليه فرجينيا وولف، وما أظنه كان يسعى إلى ذلك - ولكنه ينفرد بسمات شخصية خاصة .

عالم نجيب محفوظ الذي ألفناه حتى نهاية الثلاثية، ولقينا أنماطه الرئيسية وصوره الأولية سوف يمرّ بعد ذلك بمرحلة جديدة في تطوره المفاجئ، وينكشف لنا في ضوء غريب أشدّ تركيزاً ويسفر لنا عن وجه جديد . وقد بدأ هذا التغير في «أولاد حارتنا» وقال الكاتب عندئذ:

«كنت في الماضي أهتمّ بالناس والأشياء، ولكنّ الأشياء فقدت أهميتها بالنسبة لي، وحلّت محلها الأفكار والمعاني . . أصبحت اليوم أهتم بما وراء الواقع .»

وهو يسمي هذه المرحلة بالواقعية الجديدة: «تستطيع أن تقول إنني في المرحلة الأخيرة أتبع الواقعية الجديدة، وهذه لا تحتاج إطلاقاً لمميزات الواقعية التقليدية التي يقصد بها أن تكون صورة من الحياة . . الواقعية الجديدة تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل، وهذا ليس تطوراً في الأسلوب . . بل تغير في المضمون . الواقعية التقليدية أساسها الحياة، فأنت

تصوّرها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات، وتبدأ القصة فيها وتنتهي وهي تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها، أما في الواقعية الجديدة فالباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها.

وأيّاً كانت صحة التسمية التي يطلقها الكاتب الكبير على أعماله في مراحلها الأخيرة، وأيّاً كانت صحة تحليله للواقعية التقليدية - فإنه قد أشار إلى أهم ظواهرها على وجه التحقيق - ولكنني مازلت أرى في «واقعيته التقليدية» ظاهرة فنية أخطر من مجرد أن تكون «صورة للحياة» وأرى وراءها «أفكاراً ومعاني» هي أعمدة الهيكل منها، وخلف تفاصيلها المتنوعة أنماطاً رئيسية وصوراً أولية، ونماذج أسطورية أو قاليية تحكمها جميعاً قدرة صارمة محتومة ومرسومة سلفاً كأنها مسطورة في اللوح المحفوظ.

هجوم عصر مضى

ابراهيم الكاتب وهجوم عصره

مقالة في أدب ابراهيم عبد القادر المازني

(١٩ أغسطس (آب) ١٨٩٠ - ١٠ أغسطس (آب) ١٩٤٩)

«ليس ثم وجود مادي، وإنما نحن نفكر ونحس فتبدو لنا هذه الدنيا. ويرقد العقل والإحساس، فتزول هذه الدنيا... وليس لشيء في دنيانا وجود مستقل عن عقلنا، ولا حقيقة قائمة بذاتها. وليس من الميسور أن تفصل ما يحيط بنا من العالم الخارجي عن ذاتنا، وإنما لفصلان فيما نحس ونرى، ولكنها شيء واحد أو مرتبطان، يكونان معاً، ويزولان معاً، ولا بت للعلاقة بينهما، ولا يمكن أن يحس المرء بنفسه وحدها غير مقرونة إلى ما حولها».

«ومما يعزّيه، إن كان في ذلك ما يعزّي، أننا سعدنا أو شقينا، سنذهب كما ذهب من كانوا قبلنا، وأن الدنيا ستومض فيها عيون غير عيوننا، وتحقق فيها قلوب أخرى، وترهق عقول جديدة، وأنها ستشهد أشجاء جديدة تندب، وممرات ومباهج حديثة تتطلب ويستعزّ بها، على حين نعود نحن، كما سيعود كل شيء، قبضة من تراب».

في ظني أن ابراهيم عبد القادر المازني ظل طوال حياته أسير هذا التناقض الواضح الذي ينم عنه موقفان متمايزان، وأن من أسرار الخصوبة والتجدد والبقاء في أدبه هذا التناقض الذي لم يحل التناقض بين أن الوجود رهين بحسنا به، ولا وجود مستقلاً عن عقلنا، وبين أن «الدنيا» باقية بعد زوالنا.

ولعله ما ينبغي ، في الأدب ، أن يصل مثل هذا التناقض إلى حسم قاطع ، بارد ، جفّ عنه ارتطام المياه وتلبّد تياراتها برواسب ثقيلة ، متلاطمة ومتقاطعة ومتداخلة من حمّ القاع واضطراب الأحياء الدّقيقة والضّخمة في اليم العميق .

وقد ظلّ ابراهيم عبد القادر المازني معنيّاً - بل ظلّ مُعنيّاً - بهموم كليّة ، إلى جانب ما سامته الحياة العمليّة من ضروب المعاناة ، وهي هموم مدارها تناقضٌ مستمرّ بين حقّ مرهف معذب بوضع الإنسان في الكون من ناحية ، ولحاجة نزوعات محرقة نحو اغتراف متع الحياة الحسيّة والعقليّة معاً ، وإن كانت ، مع ذلك ، ذاهبة حتّى إلى حصاد من هشيم ، متع نسيجها أوهى من خيوط العنكبوت .

هو تناقض بين الموقف الأفلاطوني القديم المتسلسل حتى الآن في صور ومذاهب ومناهج فلسفيّة شتى تمتع من الأفلاطونيّة ، موقف يعتمد أساساً على أن كلّ شيء مرده إلى وعي الإنسان ، أو إلى عقله ، وأنّ العالم الخارجي إنّما يتوقّف في وجوده ذاته على الإنسان ، وأنّ ليس ثمّ وجود مادّي إلا بوجود العقل الإنسانيّ والوعي الإنسانيّ - هذا موقف «المثاليّة» في شتى شكورها وهو موقف يدفع في شكله المنطقيّ النهائيّ إلى مازق ضرورة الاعتماد على «العقل» المطلق باعتباره يتجاوز الإنسان وتتحكّم قوانينه المتعالية في مسار الكون ، وبين الموقف المعاصر الذي عرفته الوجوديّة وأرجعته إلى أصوله عند كتاب مثل ديستوفسكي ، وكيركجورد ، ونيثشه ، وهو موقف يغلب دايونيزيوس على أبوللو ويعطي للهوى الجامح سيادته على العقل المتدبّر ، ويقترن باضطرام شعلة الحياة التي لا تخبو أبداً .

هذه الهموم الكليّة ، في زعمي ، هي هموم العصر - عصره وعصرنا معاً - عصر ما بعد الرومانيّة ، عصر القلق ، عصر الوعي الحادّ بالذات وبالأخرين وبالكون .

هي هموم كانت تنوء بمعاصريه من كتاب الغرب ، من أمثال فيرجينيا

وولف، والدس هكسلي، ومارسيل بروست، ود. هـ. لورانس، وغيرهم. وأرجح الظن مع ذلك أنه لم يعرفهم معرفة وثيقة على الأقل. والشائق، والمهم، أن كاتباً مصرياً في أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات، كان يستقي من هذا ينبوع المر الذي سقى كتاب عصره في أوروبا، على غير اتصال حميم بينهم في الأرجح، وأن همومه تساوق هذا العصر، وإن كانت تجري في سياق مصري خالص متفرد له مذاقه الخاص الحريف.

لقد كان المازني أميل، في ظني، إلى الطرف الثاني للتناقض، بمزاجه الحسي المتقد، وتكوينه النفسي الخاص، ومنهجه العقلي الذاهب إلى الشك في كل شيء، شكاً يراوح به أبداً بين الرأي ونقيضه، كان أبيقوري المتزع، مرهف الاستجابة للذات الحس والقلب والعقل معاً، مقبلاً عليها، منهوماً إليها، شديد التنبه مع ذلك إلى زوالها وعرضيتها الأساسية، مدفوعاً به، لذلك، إلى نوع من اليأس الوجودي، والمرارة، فهو يتطلب خلوداً يعرف أنه مستحيل: خلود الذات، وخلود المتعة، كما يتطلب خلود الكون، وخلود الوعي، وهو يطوي نفسه - كأنما برغمه - على قبول - من غير تسليم أبداً - بأن كل شيء إلى فناء، كل شيء. ومن هنا كانت أوبته إلى التوراة حيث وجد فيها أجمل تعبير عن هذه الهموم الإنسانية العريقة المتجددة الوقدة.



في هذه المقالة التي تهدف إلى دراسة أعلى ما حققه الأدب في مناخ ما قبل الحساسية الجديدة سوف يدور حديثي عن إبراهيم المازني (أو إبراهيم الكاتب، أو إبراهيم الثاني، فهم سواء على التحقيق من حيث قوام التكوين العقلي والنفسي بل والفيزيقي أيضاً) روائياً وقصصياً، في ثنائيته العظيمة: «إبراهيم الكاتب»، و«إبراهيم الثاني»، وفي قصصه القصيرة البديعة الموحية. وسوف أحاول أن أصل إلى «تقدير» حديث، أو «قراءة» موسومة بمبسم «الآن» لهذا الكاتب من أثناء كتاباته القصصية. ولعل

اختياري للمازني القصصي، بدلاً من المسرحي أو الشاعر، بشي بتذوق «نقدي» خاص، وإن كنت ما أني أزعم أنني لست بناقِد أصلاً، ولكن حباً خاصاً أكنه للمازني، بل هوى مشغوفاً لم تنهن جذوته منذ الصبا الباكر حتى اليوم، بكتاباتهِ تتيح لي العذر. فإن من مزاعمي الأخرى أن هذا النوع من الحب يفتح النفس والعقل معاً لاستبصارات معينة لعل سعة الفقه، ومنانة العقيدة النقدية، تقصر عن أن تطولها. فليس في نيتي، ولعله ليس في طاقتي، أن أقوم بدراسةٍ محيطية بأدب المازني، بل قصاراي أن اتقصي ما أسميته بهموم العصر، من خلال تأملات في فنّه القصصي، ومن زاوية ما اصطّلحنا اليوم على تسميته بالمضمون والشكل فيه.

واعتقد أنه ما من سبيل حقّة إلى فهم إبراهيم الكاتب دون إبراهيم الثاني، والعكس أيضاً. كلتاهما مكملتان لرصيفتها لا غنى لها عنها ومن الظلم النقدي أن نقوم نحن بتر هذه الوثيقة الرابطة بين مصراعني الثنائية الإبراهيمية وأن نفرد لكل منهما مائدة خاصة للتوصيف والتشريح، فهما في يقيني غير منفصلتين وسيظلّ فهمنا لآتيهما على مبعده من الأخرى قاصراً ومعيباً. وليس التكامل هنا مجرد تضافر بنائي - أو معماري - في الصياغة، فليس فيهما ذلك على أي حال، بقدر ما هو تكامل الاستمرار الضروري الذي بدونه تحسّ الكائن الحي مبتوراً، قضمته أنياب البتّ والفصل وتركته شلّوين قد يرجف أحدهما بالنبض - مايزال - ولكن مجرى الدّم الطبيعي منقطع، ينزف مفتوحاً منسرباً على الأرض. أمّا اندماجهما فهو الذي يعيد لدورة الحياة تكاملها، وينير فسمات الكائن العضوي جميعاً بالوضاء والغضارة المتأتية عن تدفق تيار واحد يهضب بالقوّة والحيويّة.

وأبدأ فأنفض ما بيدي دفعة واحدة، وعمداً على خلاف ما يقضي به المنهج المنطقي التقليدي في «النقد»، وعلى ما في ذلك من شطط أيضاً - فلن أسوق أولاً الحجج التي أنتهي بها إلى نتائج، ولن أضع اللّبنات واحدة فوق واحدة أبني بها قضاياي، بل أنهي إليك - بداءة - ما استقرّ عليه تذوّقي - آياً

كانت علّاته وهناته - فإني أعني ما أقول من إنني في الحقيقة لست بناقد أصلاً، بل إما مشارك في التجربة الفنيّة، أو رافض لها، بكلّ ما تعني المشاركة أو الرّفص من ميل مع الهوى، وكلّ ما تتضمّنه أيضاً من غمر للنفس في لجّة العمل الفنيّ - أو عبابه - واعتناق لمنطقه الداخلي، ونفي بات للنظر إليه من علّ، في موضوعيّة أو حياد لا أظنه حقيقةً أبداً، فإن كان، فهو شيء جاف في رأيي ورياضة عقليّة عقيمة، كلعبة الشطرنج، لا غناء فيها على أي حال. حتى نكون، من البداية، على بيّنة.

إنّ فنّ المازني القصصي ينبع أساساً من هذا التوتر المستمر بين الحسن الكوني المرير بالعشيّة، وحدة توهج الوعي بالذات، غير منفصلة ولا معزولة عما حولها، فهذا ممّا لا يكون، وبين الحفاوة المستغرقة التي لا نهاية لها بمتع الحياة ولذائدها، بمعناها الأبيقوري الذي أسلفت. ومن هذا التوتر الذي لا ينتهي أبداً إلى استرخاء تتأتّى نعمة الحبوط المقترن بالكذّ والسعي الذي لا يهن، ونعمة اليأس النهائيّ الشامل الذي تتوقّد في صلبه نواة حارة من النّهم إلى الحياة. ومنه أيضاً أبرز سمات هذه التجربة الفنيّة الفريدة: سمة السّخرية الرخيّة الكريمة المعدن. أو الدّعابة الطّيبة اللاذعة معاً، أو «الهيومر» العقلي لا الملتوي على نفسه ولا الممرور، وهي كلّها تتولّد بالضرورة في مثل هذه البيئة العقليّة والوجدانيّة بالذات: بيئة مستضيئة بالضّحوة واليقظة، وحدة اللّحظ، وانفتاح البصيرة إلى سعة فسيحة ترصد كلّ الدقائق الموجهة والمثيرة للضحك جنباً إلى جنب، دون أن تخرج أو تصمي أو تشين، دون زراية ولا تشامخ ولا نبذ للإنسان - أفضل ما فيه - نبذ النواة التي لا خير فيها، سخرية بالنّاس، وسخرية بالذات أولاً وقبل كلّ شيء. سخرية مصريّة.

ومازني على ذلك، ليس رومانتيّاً كما ذهب إليه بعض نقادنا، جرّهم إلى هذا التصرّو عكوف المازني على نفسه يتقصّاها، وينخلها - كما يقول - ولا يني بصور هواجسها وخوالجها. فخيّل إليهم أنّه الهوى النرجسيّ العقيم

الناصب المحكوم عليه - طبعاً - بالجفاف المقيم . وليس أيضاً بالهارب من الحياة، الناكص عنها، المتنصل من تبعاتها، هذا أيضاً تصور قاصر شديد القصور لتجربة المازني الفنية، لعل مبعثه أساساً عقيدة نقدية نظرية - فيها جمود وتصلب - خارجية عن أدب هذه التجربة ولا مجال لانطباقها عليها ولا لفهمها من خلالها.

وليس ابراهيم الكاتب، في النهاية، مجرد «نموذج بشري»، هو على الأصح نموذج لعموم إنسانية لا تقتصر على نمط بعينه، بل تتجاوزه إلى مداخلتها للنفس الإنسانية في عمومها، لا تبرأ منها نفس - ولو في لحظة هاربة من لحظات الحياة - مهما حاصرتها جفاوة الحس ومهما غشاها صدا الفطنة، فهي من ثم هموم ترتفع عن النمطية والشذوذ كليهما وتندرج في سياق الخصائص الإنسانية الأصلية التي تشارك فيها جميعاً، هي ميزة الروح الإنسانية، لا سمة المرض النفسي، وإن كانت - عند الكاتب - تبلغ مبلغ السخونة المتقدة التي تجلو عنها الشوائب وتصهر منها المعدن وتصفيه .

ليس رومانتيّاً مهما عرفنا الرومانتيّة بأوسع معانيها وإجاءاتها (ولن يغريني شيء - أيّاً كان - بمحاولة التعريف، الآن وفي هذه المرحلة المتأخرة، بالرومانتيّة، أظننا جميعاً نعرفها، على العموم) فالمازني لم يرخ عنانه قطّ لدايونيزيوس، لم يغلبه قطّ على أمره جماع الأهواء، ولم تخلق به قطّ - أو تهو هويّاً فاجعاً أجنحة الصبوات الغامضة، ولم ينفلت قطّ من رقابة عين العقل وتقلب الفكر ولم ينج قطّ من تمحيص العواطف والانفعالات بل تشرّجها، ولم يدع نفسه قطّ تنطلق حتى مداها بل هو دائماً يردّها إلى مكروهاها، ويحملها على التوقّف، حتى في قلب غمار النشوة المذهلة عن الوعي - وعلى التلفت إلى وراء وأمام معاً.

وليس في ذلك - حتى - وجه مقلوب، ومألوف، من الرومانتيّة: وجه العكوف على الأهواء الخائبة للذات، واجترار حبوطها بالمضغ المستمتع الطويل للأحزان والأشجان.

هناك، أولاً، عند هذا الكاتب دأب عقلي على التحليل والتشريح لا يفتر، يقترن دائماً بنشوة الحسن فيحكمها ويعدّها بل يوقفها أحياناً إيقافاً في مسارها، فيعطّلها ويبطلها. ولكنّه لا ينفرد قطّ، فيجفّف الحياة ويحيلها صيغة متعلّقة جامدة غاضت منها الدماء.

هناك، ثانياً، حسّه القاطع - كالكسّين المرفهة السن، بالكاريكاتور الاجتماعي.

هناك، ثالثاً، سخريّته بالنفس، إلى جانب حملته عليها، وتهكمه الوديع بالآخرين، إلى جانب رحمته بهم، ومراح طلق، خفيف الدّم، لا يمكن أن يخطئه الذّوق النصف. وهناك بعد ذلك عنصر خرافي فتازي، مستر مكنون لكنّه هناك، في روايته وكثير من قصصه، لا يحاول أن يجد له الكاتب تبريراً بل يضعه هناك عقدة لا حل لها، غير مفسّرة.

وهناك، أخيراً، صياغة أسلوبية لها وقعها الفني، لها سبحاتها الشاعرية، نعم، ولها أيضاً إيجازها المتسرّ المشفي على الاستهتار في مواقع كثيرة، تكاد توحى به بالاختصاص المركز عند فئة كاملة من الكتاب المصريين، غربيين أو من شباب المصريين، الذين ينسجون على غرار همنجواي عندما يقول لك الواحد منهم كلمته، ويمضي، ينفذ يده منها كأنه يروي لك الحكاية على رغبته، أبعد ما يكون عن رغبة في الإسهاب، ويتركك وحدك وأمامك موقف تامّ ومنته وصورة حادة الملامح وكاملة.

أين ذلك كلّ من اللّون الرومانتي في الأدب والأبطال الرومانتين؟

عل أن هناك، بالفعل، ما يبرّر عند إبراهيم الكاتب ثوران شبهة الرومانتيّة، ففي تناوله الفني ما هو خليق أن يغرّنا عن هذا الخطّ الدقيق الذي يفرّق بين الرومانتيّة وبين تيار الوعي الداخلي الذي نزع من أن الثنائيّة الإبراهيميّة إنّما تنتمي إليه مع تحفّظات وتعديلات على هذا النمط الروائي، تسلك الرواية آخر الأمر في مسلك خاص لا يتسب إلى نوع بعينه، جامع ومانع من الأنواع النّقدية، قد نختلف في مدى اكتماله الفني - مادامت قد

اختلطت الأنساب - ولكن من حقّه علينا ومن حقّنا على أنفسنا أن نرى مدى الصدق والتوفيق فيه، كما نرى علّة الإخفاق أحياناً ومجانبة القصد القويم في البناء والتعبير.

إنّ ثنائية إبراهيم المازني مسيرة بحث، وافتقاد، تصل إلى نهايتها الضرورية الطّبيعية ببثّ بذرة التجدد، دون أن تصل على أيّ حال إلى غايتها المستحيلة بطبيعتها. هي رحلة طويلة متقلّبة المراحل، سعيّاً وراء تعويض عن حرمان أساسي لا تنتهي بالبرء من فقدان، بل بتعميقه ولكن على مستوى الهبة والعطاء. هي انطلاقة إلى الأمام، بغية العثور على شيء لا وجود له في مكان ما. مغامرة في المستقبل، جرياً وراء شيء لا يقع في الزمان.

في بصيرتي بهذه التجربة الفنيّة أنّ البطل إنّما يقذف بنفسه في خبرة واحدة متّصلة مقضيّ عليها - بطبيعتها نفسها - بالحبوط، لكنّ الإقبال على معاناة الخبرة وحده هو الانتصار الوحيد الممكن على الحبوط. وفي الوسع أن نسمّي هذه الخبرة أسماً شتّى: هل هي الوصول إلى البذرة الخصيبة الكامنة في الحياة، قلب الحياة الغضّ الثّر الذّسم التّربة؟ هل هي العودة - حيث لا زمان ولا عودة - إلى الأصل والجذر الدّفين المذخور فيه لبّ الوجود نفسه؟ هل هو - بلغة مصطلح علم النفس التحليلي (مهما كان في المصطلح من صلاية المواضعات وجفاف بطاقات التسميات) - صراع الطّفل الأبديّ في قبضة المركّب الأوديسي ضدّ سطوة الأب الغائب، ونحو حنان الأم الحيويّة؟ هل هو الحنين إلى الأمّ الأولى، إلى ينبوع الخير الحسيّ والوجدانيّ، في مواجهة عسف مبدأ الواقع والضرورة؟ إنّ المركّب الأوديسي هنا يثري كثيراً باستيعابه مضمونات تتجاوز الموقف العصابي وحده وتنطوي على حدس للموقف الإنساني كلّّه بإزاء مشكلة المشاكل: الحياة والموت.

ذلك هو تصوّر الذي يكسب هذا العمل الفنيّ معناه الكامن، وهو تصوّر، في يقيني، مشروع ومبرّر ومدعّم بالتكوين الداخلي للعمل نفسه.

وهو من ثم ليس عملاً من نوع اللّون الروماني^(*)، بل من لون رحلات أبطال القرن العشرين - هم على الأصح «الأبطال» القرن العشرين - في العالم الداخلي الذي يتخذ لنفسه حدود العالم الكوني كلّهُ.

إنّ الإشارات الموحية التي تومئ إلينا فيستضيء العمل كلّهُ هي أنّ إبراهيم الكاتب بدأ رحلته - أو بدأ الوعي الفني برحلته - عقب وفاة زوجته الأولى. ففي هذه الوفاة صدمة تتجاوز مجرد فقدان الرجل لزوجته، صدمة وقعها أعمق بكثير لأنها ابتعثت شحنة كامنة، متربصة، ملجئة ولكنها غير مروّضة، شحنة فقدان الأولي الأصلي الذي لا شفاء منه، شحنة الحرمان المروع الأول الذي لا يمكن أن يفهمه الطفل أبداً ولا أن يقبله أبداً، القطام المزدوج: الحرمان من الأم، والحرمان من الزوجة - بديلتها - نتيجة لقدر لا يمكن أن يفهمه الرجل أبداً ولا أن يقبله أبداً. ومن ثمّ فإنّه يذهب في مغامرته المستحيلة الخدف: السعي إلى العودة للأم المرأة الحية معاً، أو على الأصحّ السعي إلى بلوغ النقطة المتوهجة المشعة الغنية الحية الوحيدة في قلب كثافة الواقع الماديّ القائم الصّلب.

وليست ماري، وشوشو، وليلى، في «إبراهيم الكاتب»، ولا عابدة، وميمي، وتحيّة، في «إبراهيم الثاني» إلاّ معالم الطّريق المحفوفة بالأخطار في هذه المغامرة عوداً على بدء. ولكن لا عود هناك، إنّما هو البدء الأبديّ الذي لا سبيل إليه ولا انطلاق منه إلى مكان أو زمان.

لكن ما يعدّل هذا الموقف، ويغنيه ويفسّره في نفس الوقت، هو أنّ الطفل الأبديّ في إبراهيم قد لجأ - كما هو الحتميّ هنا - إلى أن يتوحد بالأب، بالمنطق، بالعقل، بمبدأ الضرورة، بحكم الواقع، ومن ثمّ نشأ هذا التوتّر المشدود بين قطبين متضادين متجاذبين في ساحة واحدة هي ساحة

(*) انظر: د. علي الراعي: «دراسات في الرواية المصرية» - المؤسسة المصرية العامة

للتأليف والترجمة والنشر - يونيو ١٩٦٤ ص ٧٥ - ٩٧.

الصراع الداخلي في نفس إنسانية مرهفة الاستجابة، بل في النفس الإنسانية على إطلاقها: التوتر بين الحياة، في كل مجدها الحي وروعة لذاتها، في كل صميميتها وداخليتها، وبين كل ما هو خارج الحياة، كل ما هو قانون غريب مفروض على انطلاق الحياة، كل ما هو ثابت، جامد ومتحجر. والبطل يجمع في تكوينه الحميم هذين المتناقضين معاً، دون حل.

ليس غريباً إذن أن تنطلق منه هتفة التشاؤم المريرة لأن كل شيء عبث، وقبضة تراب، وأن يمضي مع ذلك يعبّ من عباب الحياة الزاخرة الجائش بالمتعة والحب، دون ري أبدأ، دون وصول إلى حافة الإشباع، هو تانتالوس المحكوم عليه أبدأ بحرقه الظلم والأوام الصادي وهو مغمور في لجة المياه العذبة السلسال.

وعلى ذلك فإن «ابراهيم الكاتب» ليس مجرد ثلاث لوحات متعاقبة متجاوزة متراصة إحداها بعد الأخرى، موضوعها علاقة ابراهيم بماري، ثم علاقته بشوشو، ثم علاقته بليلى، كما يذهب إلى ذلك الدكتور علي الراعي، في تحليله لتكنيك الرواية. على العكس تماماً، هي تطوّر حتمي في مسيرة متصلة لا انقطاع فيها تترتب المرحلة منها على سابقتها وتتبع منها، وتقوم فيها كل من الفتيات الثلاث بدور يكمل الصورة الكلية، ولا غنى عنه فيها. هنّ - إذا شئت - ثلاثة جوانب كل منها ناقص في ذاته، قاصر عن بلوغ الغاية، ولكنه ضروري ومقوم أساسي من مثال واحد عظيم وباهر ومستحيل التحقيق: مثال المبدأ الأنثوي الشامل، المبدأ الأمومي الخصيب. المبدأ الحيوي.

ميمي، الممرضة الطيبة الحنون: خيل إليه فترة، وهو يرقد في المستشفى عاجزاً كأنه طفل، أنها هي التي سوف تقوم مقام الأم، كان المستشفى جزيرة منعزلة عن العالم منتزعة من أحشائه، وفيها دارت دراما صغيرة من التحول، والتقمص. لقد حسب الطفل الأبدى، المتوقّف مع ذلك أبدأ، أنه قد آب إلى فردوسه المفقود، ووجد كثر الحياة الضائع. ولكنه سرعان ما

خرج إلى المعتكف، ولم تعد ظروف الحياة تتيح لبديلة الأم هذه أن تؤدي دورها - كأنه دور في إحدى مسرحيات سوفوكليس، كما يقول - لم تعد العواطف مركزة ولا «بعض الحيات متوقفة على بعض». وعندما عادت إرادته إلى الصحة بعد الوهن، رأى أنه لا يستطيع أن يرضاها زوجة وأن اتخذها خلية «لا يحلّ مشكل حياته... ولا ينيله مأربه، ولا يبلغه ما يتمنى من السكون إلى الحب المتزلي الذي لا يعدل به شيئاً. نعم لا يبلغه ما يتمنى من السكون: الذي يحلّ مشكل حياته... لا يعيده إلى دفء الرحم الأولى واستقرار الأمن والراحة البدائية. وهو من ثمّ يسافر إلى مرحلة أخرى - بل مراحل - في مسيرته. وعندما يعود منها مثبطاً خاوي اليدين، يراها نائمة كأنها ميتة... فيقطع نهائياً هذه العلاقة التي كانت قد ذوت وصوحت وجفت بالفعل. وليس في إبراهيم من قسوة، ولا في عمله من سخافة، لقد ماتت ماري بالفعل في عينه، لم يحفها لمجرد أنها كانت نائمة، والنوم هنا رمز كامل للموت، لم تعد ماري المسكينة تمثل دور واهبة الحياة، في مسرحية تدور في معزل عن الحياة، بل لم تعد تجري الحياة نفسها فيها، انكشفت على حقيقتها قناعاً جافاً هشاً كأقنعة المسارح ليس وراءه شيء وأصبح من الخيانة لنفسه أن يواصل معها هذه العلاقة التي انبثت في الحقيقة بمجرد خروجه من المستشفى. ومن ثمّ فإنّ قطع هذه العلاقة إنما هو ضرورة فنية منطقية، لا مجرد سخر أو تنصل من المسؤولية.

ومن الظلم كثيراً أن نضع سلوك إبراهيم هنا في سياق اجتماعي يقوم على رفضه الزواج بها لأنها أدنى من طبقته، فليس في العمل الفني كله أدنى مبرر لهذا الفهم، ومع ذلك فقد رفض أن يتخذها عشيقه، وقد كان ذلك في وسعه اجتماعياً وطبقياً، فما ضرورة التفسير الاجتماعي إذن؟

أما شوشو فهي البطلة الحقيقية في «إبراهيم الكاتب»: أقرب بطلاته إلى المثال، وأبعدهن عنه في وقت معاً. هي نضرة، جسور، «تعتلج في صدرها مع ذلك إحساسات أغمض من أن تتولى الكشف عنها عبارة، أو أوجع من

أن ترفه عنها دعة» وهي تعرف اسينوزا وتولستوي وفرويد وموباسان وبرنارد شو (هل المرأة عند المازني انعكاسات وإسقاطات من جوانب من صميم نفسه؟). وهي معابثة، مرحة، متدللة ومتجبرة معاً، طليقة النفس، ساذجة وجليلة معاً، ورائعة الجمال في نضارة منبها الباكورة، رقيقة كالنسيم كالزهرة المتضوئة أريجاً عبقاً. وقد انعقدت آصرة الحب المتبادل العميق الزاخر بينهما. فما الذي حدث؟ لماذا لم يجد فيها ما ينيله مارب حياته ويحل مشكلها، ويبلغه ما يتمنى من سكون وراحة؟ لأنه، في الواقع، لا يريد.

وآية قراءة أخرى للرواية لن تحيط بدلالاتها. إن العقدة الظاهرة تدور في سياق اجتماعي، والتسويغ الذي يقدمه الكاتب، على المستوى القريب السطحي، هو أن شوشو صغرى أختين لم تتزوجا بعد ولا بد وفقاً للعادات والتقاليد الاجتماعية السائدة أن تتزوج سميحة، كبرى الأختين أولاً، وإلا ذهبت ظنون الناس مذاهب شتى، وهكذا، ويوشى الكاتب هذه العقيدة بكل ما يؤيدها في رأينا ورأيه فيسوق حكايته عن نجية أختها المتزوجة التي تنسج مؤامرة تهدف إلى تزويج ابراهيم وسميحة، وعن الأقارب الذين رأوا في سميحة من صغرها زوجة ابراهيم وعن عناد نجية واندفاعها نحو رفض ابراهيم، وسوء طبع سميحة، وقلة حيلة شوشو، وعن دور الشخصيات الأخرى في التعجيل برفض الزواج إلى آخر ذلك، ويقيم الكاتب بناء كاملاً سطحياً يدور حول سيطرة التقاليد الاجتماعية في هذا الميدان. ثم يهدم البناء كله في جملة واحدة.

وتتزوج شوشو - مع ذلك - قبل سميحة وبرغم كل التقاليد والعادات، وعناد نجية، وانكسار قلب شوشو. ولكنها تتزوج من غير ابراهيم.

هذه البساطة العجيبة التي يهدم بها الكاتب ذلك الصرح الذي عُني بتشيدته، إنما تثني بأن العقدة الحقيقية ليست في العادات والتقاليد الاجتماعية، بل في شيء آخر، وأن الرواية لا تدور حقيقة على المستوى

الاجتماعي وحده، وأن العقدة الاجتماعية كلها محلولة من الأصل لا تستحق هذا العناء، إنما هي تعلقة - واعية - أو غير واعية - لا يهمننا ذلك كثيراً - لدراما أخرى عميقة تجري في المستوى النفسي، أو في مستوى الوعي الداخلي، في مستوى العلاقة بين هذا الوعي المضطرب وبين العالم الخارجي الجامد الصارم. وليست التقاليد الاجتماعية، في رأيي، غير استعارة أليجورية تستر وراءها قوانين أخرى مطلقة، قوانين الرفض الكامنة في صلب هذا النوع من الحب نفسه وفي صلب علاقته بالعالم.

فلم يكن حبوط الحب بين ابراهيم وشوشو راجعاً إلى رفض القوانين الخارجية فقط، بل كان راجعاً أساساً إلى أن ابراهيم - على حبه الصادق الذي أشرف به على التلّف - لم يكن قط يريد أن يتزوج شوشو، بل لم يكن من الممكن له أن يتزوجها، وقد كان سلوكه كله ينم عن ذلك بجلاء، فلو أنه دارى واحتال - على أدنى وجه - وكما تقتضي ذلك ضرورات التكيف مع الواقع الاجتماعي - لوجد نفسه على اليقين محل الدكتور محمود الذي تزوجها، قبل أن تتزوج سميحة في النهاية. بل كانت نرس القوز متاحة له بأوسع مما أتاحت بكثير لبيده. ولكن ابراهيم رفض التخلي عن «كبريائه»، رفض الانتظار قليلاً، والتقدم بحرص وعلى هيئة نحو غرضه، رفض أن يقوم باللعبة الاجتماعية - أو الدور الاجتماعي - . لأن الدراما المؤسسية التي تجري هنا ليست في الأصل دراما اجتماعية. وهو الوحيد الذي يدرك ذلك، في أعماقه. ومن الظلم أيضاً «ولعله من حسور البصر» أن ننسب إليه القمود عن تحمّل التبعة والمسئولية، أو أن ننسب إليه الشطط الرومانتي المنهزم، أو الركون إلى الهوى الرجسي بالنفس، فقد كان ابراهيم صادقاً كل الصدق مع نفسه ومع الآخرين. كانت هزيمته إرادية مقصودة، برغم حبه المشتعل، فلم تكن شوشو هي ما يسعى إليه، وليست هي البذرة المعطاء التي يعرف فيها عمق أعماق الحياة، وليست هي نقطة البدء، ولن تكون له، كما كانت نحيّة في «ابراهيم الثاني» إلى حدّ ما، هي الأم والزوج والصديقة، لأن

شوشو أساساً كانت نبتة غضة في أرض أبوتيه، كانت بديلاً مقلوباً للآم، أي أنها كانت في حقيقة الأمر بنته وطفلتيه، ولم يكن يسمى إلى بنت أو طفلة، وكانت أيضاً على مستوى آخر، قرينة للطفل الأبدي عنده، أختاً في الحقيقة لا امرأة. «فقد كانت لآخر عهده قبل عام طفلة ألقاها في هذه اللقية امرأة بارعة الشكل ممشوقة القد». وكانت بنت خالته، لا بنت عمه مثلاً، فهي متحدرة من الأم لا من الأب - وقد ربّاهما على حجره وكان يلاعبها بالكرة، فيرتجّ ثدياها فيفصر، لأنه «أشفق على نفسه». (ولا يفوتنا أن نلاحظ هنا مدى إلحاح أبطال المازي جميعاً على هذا الجانب الأنثوي بالذات، فهم جميعاً تفتنهم المرأة الناهد، وهم بلا استثناء متعلقون بثدي الحبيبة والصديقة تعلقاً يكاد يثير الفضول، يتحسّونه، و«يكورون» عليه أيديهم: الثدي، علامة الأم، وينبوع السعادة الطفلية الأولى).

ولم تكن فورة شوشو فجأة امرأة مكتملة واندلاع شبابها أمام إبراهيم، إلا حافزاً أيقظ عنده بلحاجة السعي إلى المرأة الحقّة، إلى المبدأ الأنثوي الذي يضم الأم والمرأة والعشيقة والزوج، لا الطفلة البنت، مجتمعة في بؤرة واحدة مركبة عميقة الخصوبة.

وهو قد رفضها عامداً لأن حبّ شوشو «كان يتمثل له حاسماً، كالزهادة لمن لم يجد لعلّة نفسه شفاء في الجللاد والضرب في زحمة الحياة. وكان يبدو له - بعد أن انتهى إلى ما انتهى إليه - بمثابة الرّفص للحياة. ورفض الحياة - على كل سحره - لا يزيد النفس إلا إحماء، الزهادة قد تكون منجى ولكنها يأس، وهي على كلّ ما تدلّ عليه من القدرة على التسامي فوق مغريات الحياة، قلما تفضي إلا إلى أن تخسر النفس طيبها ورضاها، والسعادة لا تجنى في الحياة بأن يردّ المرء يده، بل بأن يمدّ يده إلى الثمار فيجنّيها»، ليس اصرح من ذلك دلالة على ما نستبصر في هذا الموقف من معنى، هو لم يرفضها تنصلاً من التبعة أو رفضاً للحياة، بل جرياً وراء سعادة يتغيها وإن كان يراها مستحيلة.

كانت شوشو، وظلّت دائماً، جانباً واحداً بريثاً وصافياً مُقْتطِعاً من هذه الوحدة الغنيّة المستحيلة المنشودة: وحدة أصل الحياة ولبّها، وحدة التدفق والانطلاق لكل القوى الدّاخليّة المنهومة إلى الإشباع. القوى المتلاطمة في نفس الطفل الأبديّ. لهذا كانت شوشو ساحرة، ولهذا أحبّها، ولكنّه في عمق ما كان يرفضها أساساً، ويعفّ عن القبض عليها بملء يديه، كما كان يفعل مع كلّ النساء في حياته، ويشتاقيها اشتياقه إلى جانب من البراءة والنصاعة يعرف أنّه موجود، ومفقود معاً. كان حبّه لها أساساً حبّ الأب الحاني لطفلته، أو طفلة امرأته، ومن ثمّ فقد كان الحلّ الخُلقي الوحيد هو أن يهزم، بإرادته، هذا الحبّ مهما كان مضطرباً لأعجاً.

أما ليل فهي الجانب الصّريح السّافر - العاري تقريباً - من «المرأة الأم»، وهي أقوى صورها جذباً، وأحفلها بعرامة الانطلاق، وجيشان قوى الحياة المبرأة عن كلّ غمض وإبهام، هي موضوع الشهوة، ومحطّ إشباعها، ومناط حبوطها في الوقت نفسه، «فإنّ الحياة فنّها - أقوى فنونها - الشّيطة كما يقول. هي صورة الأمّ المعشوقة في حلم الشهوة الأوديبي، فإنّها تحنو عليه، وتبرّه في مرضه الجديد، بل هي تنقذ حياته، إنها تهيه الحياة، أو على الأصحّ تهيه للحياة، تلده من جديد. ولولاها لفضي بالتأكيد. وهو بحسّ أن مجرد وجودها شفاء، وأنّ نظراتها سماويّة، وأنّ حركاتها تفتّر أعضاءه وترخي جفونه وتشعره بالسّعادة، وأنّ كلّ امرئ يعبدها ويستوحىها ويستمدّ منها الهداية والإرشاد». فمن تكون هذه غير الأمّ الأبديّة؟

«وقد لثمها غير أنّه أحسّ أن اللّثام عبث وباطل، وأنّها فراشات تتسامى إلى نار الجوع التي يحسّها طاغية، مع أنّ ليل جهدت أن تسقيه حتى تغثيه، وأنّ تعطيه حتى ترضيه، فقد كان يخيل إليه وهو مستلق إلى جانبها أنّه يستطيع أن يرى الكون وأن يقدره مختزلاً في جسم جميل، ولا يستطيع أن يستحوذ عليه وأن يجعل استيلاءه عليه تامّاً كاملاً...» وقد صدّق من قال إنّ الحبّ قوامه التطلّع...

هذه المسيرة كلها مسيرة التطلع إلى جوهر الحب المطلق الشامل من وراء قناع المتعة الجزئية، مهما كانت سقيما حتى الرضا والغشيان، التطلع إلى مثال الأم المرأة الكاملة، المثال المستحيل الذي لا يقع بعد الفسطام عن الفردوس الطفلي في أي مكان وأي زمان. والرواية كلها منذ البداية حتى النهاية حافلة بالإشارات الجميلة الموحية بهذه البصيرة الوحيدة الممكنة التي تضيء لغز الثنائية، وما أظنني بحاجة إلى مزيد من الاستشهاد بالمتن في هذا المجال. وإنما أطلب من القارئ أن يعود إليها وفي ذهنه هذا النوع من التفتح لقبول مثل هذا الفهم حتى يرى الرواية في نورها الداخلي. وإبراهيم يحلل هذين الحين بنفسه: حبه للشوشو وحبه لليل، فيقول لنا في غير خفاء «هما حبان مختلفان يمثلان في مظاهرها وفي جوهرهما مذهبين مختلفين: رفض الحياة، والاستغراق فيها. ولكنها من حيث النتيجة سيان». وإنما نزيد فنقول إنهما جانبان من حب واحد عظيم موضوعه «الحياة» في لبها وجوهرها وأصلها، في بورتها: «الأم المحبوبة».

وعلى ضوء هذه البصيرة ندرك لماذا تسلك ليلي سلوكها الغريب المفاجئ في الرواية، لسنا هنا في مجال أحداث «واقعية» تحتاج إلى تبرير مقنع، وقد شهدنا مثل ذلك من قبل في كل من حالتي شوشو وماري، وكانت البنيات «الواقعية» التي يعلو بها الكاتب مجرد صروح من الديكور تدور فيها دراما أخرى لها منطقها الخاص غير الاجتماعي وغير الواقعي.

وعندما تقطع ليلي على نفسها عهداً بأن تنزل عن إبراهيم، وتُبد حُبها له في صميمها، لكي تتركه لشوشو التي انحسر طيفها تماماً وانسدل الستار عليه، لم يعد لها منذ الآن دور على الإطلاق في الدراما، وعندما تعمد في سبيل ذلك إلى أغرب ما يمكن أن تعمد إليه امرأة، فتتهم نفسها كتابة، وزوراً، وفي غير ضرورة، بنوع من العهر والفجور: «أتصنع الذوبان بين ذراعيك وأنت تضمّني وتعصرني... أتصنع أن روحي كلها قد صارت على شفّتي وأنت تمصّها وتعصّها، وأطلّت من عيني وأنت تحذق فيها وتمسح

لي شعري . . . هي صناعة أتقنتها يا صاحبي بالمرانة والتدرب . . . هذه الرسالة التي قرأها، ومع ذلك احتال علينا الكاتب حتى كأنه عاها أيضاً، كأنه لا يقبل أن تكون موجودة. فصور لنا ليل تخطفها ثانية وفي ظننا أنه لم يقرأها، كأن الكاتب يقول لنا- في منطق اللاوعي الذي لا يعترف بالنقائص- إن الرسالة موجودة وغير موجودة معاً، موجودة لأنها حلم شهوته العريق، بالأم العشيقة، بجوكاستا الأثمة القديسة، في ليل فطام الطفولة الملبد، وغير موجودة لأن في تلك المنطقة المخوفة من اللاوعي أيضاً سطوة الأب الذي يتوحد بالضمير والقانون، بالآنا الأعلى الذي لا يقبل الحلم وينكر الليل.

وهكذا تمضي المسيرة في دورة كاملة، عائدة إلى نفس نقطة البدء، ولكن في طبقة أعلى، وقد انتهى كل شيء - إلى حين - ويختتم ابراهيم جولته الأولى وهو يعود إلى أمه العجوز المطهرة التي صفتها عن الأيام وهي تتمم له بالدعاء بينها تتداول حبات المسبحة بأصابعها، تدعوله بما تشتهي نفسه وترفضه في وقت واحد: بالاستقرار والسكينة.

ولكن ابراهيم يجد في الصحراء معادلاً كونياً آخر للعودة إلى الرحم، في عالمه الداخلي الذي لا يفصل عن العالم الخارجي. ومن الظلم مرة ثالثة أن نرى في الصحراء عنده مجرد رمز لابراهيم نفسه، فليس في الرواية كلها صيغة بنائية واحدة حميمة تبرر هذا الفهم وهو يقول: «أين عن صحرائي أعدي، تلك التي لا يجاوب في خرابها قلب قلباً . . . لكم توهمتها وأنا أضرب فيها وأطوف في فيافيها وجهاً مستعاراً يبدو فيه الوجه الأعظم متقنعاً، ولكم وقفت أدق الرمل بقدمي وأفحص فيه بعصاي كالذي يريد أن يرقبها بالعزائم ليشفيها من هذا السحر الذي ضرب عليها وألزمها المحل . . . كيف لا تنفض عنها هذه الرمال وتبرز للقمر . . . في مثل وشي الرياض تنفخ روحاً وريحاناً . . .»

هذا هو ابراهيم إذن إنما يريد أن يبرئ الصحراء من جذبيها ومحلها ونضوبها، أن يبرئها بالحب حتى يجاوب فيها قلب قلباً، يبرئها بالفوص فيها

والفحص في رمالها، بإزاحة وجهها المستعار حتى يعثر على الوجه الأعظم:
على وجه الحبّ الشّامل، وجه الخصب والنّماء. تلك كلّها رحلته. وزوجته
الأولى - البديلة الأولى التي أثار فقدانها صدمته، وكان حافزاً لانتطلاقه في
مسيرته - ترقّد في قلب هذه الصّحراء، متوحّدة بها أيضاً، كامنة فيها وإن
كان قد ضرب عليها العفاء - أو كاد. «فإنّه ما يذكرها لذاتها، بل لما طابت
به نفسه». إنّ من الصدق الفنّي في هذه الرّواية أنّ كلّ كلمة تكاد تشير
إشارة صريحة وجميلة إلى الدّراما النفسيّة الفاجعة التي حاولنا أن نستبصرها
هنا، دراما البحث عن الحبّ الأول، والتّطلّع إلى مطلقه.

ولكن ذلك مقنّع، بحيل فنيّة بارعة، لعلّها جازت على المؤلّف، لست
أدري حيل الصّدام بالتقاليد والآداب الاجتماعيّة، حيل التّسويغات لسلوك
الشّخصيّات، حيل المراوغة، والتّهكّم بالغير والنّفس معاً، حيل التّصوير
«الواقعي» الدّقيق للمظاهر الخارجيّة في كلّ الأحوال وعند كلّ الشّخصيّات
وعلى الأخصّ فيما يتعلّق بالبطل. فالحقيقة أنّ البطل هنا هو من أولئك
«اللابطال» أو «الأبطال الضدّ» الذين عرفهم الفنّ في النّصف الأوّل من
القرن العشرين، ولم يلق أحد من السّخرية والتّهكّم والتّعريّة عن كلّ زيف وكلّ
توشية ما لقيّه. وظلم أخيراً أن ينسب التّصوير الواقعي للشّخصيّات الهابطة
التي لا يراها المؤلّف جديرة بحفاوته، كما ذهب إلى ذلك بعض النّقاد،
فإنّ كلّ الشّخصيّات عند الكاتب - وأولهم شخصيّة ابراهيم وشخصيّات
الحبيبات الثلاث (أو على الأصحّ الحبيبة الواحدة) - تصوّر لنا بحيلة
التّصوير «الواقعي» بل السّاخر المتّهكّم، منذ أوّل سطر، منذ التّقديم الذي
يهدّي به ابراهيم المازني الرّواية إلى نفسه. كيف يمكن أن نخطئ نعمة
السّخرية والجرأة معاً في هذا التّقديم إلى نفسه «التي لها أحياء، وفي سبيلها
أسعى، وبها وحدها أعني طائعاً أو كارهاً»؟ كيف يمكن أن نأخذ هذا
الكلام على علّاته ونرتّب عليه تهمة الانانيّة والنّضوب؟ كيف يمكن أن
تفوتنا نعمة الصدق الذي لا يقسّر إلّا بأكثر من معناه الخارجيّ؟ وكيف

يمكن أن تغفل القرائن الدامغة في حياة رجل - هو ابراهيم الكاتب وهو ابراهيم المازني معاً - كانت كلها كدّاً وسعيّاً من أجل الآخرين، وعذاباً مستعراً من وقدة وعي حارّ لم تخفت حدّته قطّ، وكان - بشهادة معاصريه - من آنس الناس ودّاً وأبشهم وجهاً وأكثرهم إقبالاً على الآخرين وحفاوة بهم، وهو مع ذلك يعاني في دخيلته ما يشبه تصويح الجفاف وقفر الوحشة ومرّ العزلة، ولم يلق بعد ذلك تكرماً في حياته ولا فهماً بعد مماته؟ وكيف ينسب إليه النضوب، وهو من أغزر الكتاب إنتاجاً وأعظمهم تدفقاً بالعمل؟ أليس في عمله الفني نفسه، وهو عمل لا يتميز بشيء أكثر من تميزه بالخصوبة المردار المعطاء، والحيوية، نفي بات لتهمة النضوب وتهمة العزلة عن الناس أيضاً؟ الجذب والانقطاع عن الناس أعراض عصابية، أمّا الحفاوة بالعمل الفني فهي في ذاتها انتصار على المحل والقحل، ودلالة على النفس الريانة والوعي المخضّل بالنماء والتفتح واستجابة للزعة المطهرة نحو التواصل - عن طريق المعرفة التي يؤتيها الفنّ بالناس، على أكثر المستويات صدقاً وصميّة.

ليست «ابراهيم الكاتب» إذن رواية من اللون الرومانتي، ولا رواية هارب من الحياة عازف عنها، ولا وثيقة اجتماعية تدين كاتبها بالانضواء إلى زمرة أعداء المجتمع ومناهضي حركته.

إنني أرى في «ابراهيم الكاتب»، بتبسيط يكاد يكون غحلاً، رواية متسلسلة البنيان في منطقتها الداخلي، عميقة البصيرة، من أجل روايات الأدب العربي الحديث، هي رواية من روايات أبطال - أو لأبطال - الوعي الداخلي، تضيء لنا الشقة الأولى في مسيرة بحث عن الحب المطلق بنقيضيه: الحب، والمطلق، ولا تنتهي الرواية مع ذلك إلا باكتمال الشقة الثانية من المسيرة.

والشرح الأساسي في الرواية - مع ذلك - هو أنّ لها مستويين: المستوى الواقعي الخارجي الاجتماعي، والمستوى العميق الاستبطاني الداخلي، فهي

تبدو من الخارج رواية حبّ أحبطته التقاليد الاجتماعية، وفرار من المسؤولية الاجتماعية، والفساد فيها فساد اجتماعي، وكأنه فساد أخلاقي في البطل الذي قد يلوح لنا - إذا أردنا أن نتخذ هذا الفهم اعتسافاً - حواراً لا يريد إلا الموت والحبوط. ولكنها من الداخل رواية بحث لجوج عن الخصوبة، وسعي إلى الالتحام بالحياة، أما الإحباط فمفروض تحكمه قوانين نفسية وكونية لا غلاب لها، قوانين الوجود نفسه، فالفساد هنا فساد كوني لا سبيل إلى البرء منه إلا بفعل الإخصاب نفسه، والعودة إلى بذرة الحب الأولى في نطاق قبول التناقض الأساسي بين تدفق الوعي وحيويته وبين كثافة المادة وجمودها. وهو بالضبط ما تنتهي به الرواية. ولكن التركيبين البنائيتين، في الرواية، لا تتطابقان تمام المطابقة، تجور إحداها على الأخرى - تارة هذه وطوراً تلك - في مواضع كثيرة. ويجرنا الكاتب إلى السخرية الاجتماعية مرة، ثم إلى سبحات التأمل الشاعري مرة، في تسلسل قلق ومصدوع به شرح لا يكاد يلتحم إلا قليلاً. ومن ثم لم تنصهر البنتان - الفوقية والتحتية - في الرواية انصهاراً كاملاً ولم تتداغما، ولم تندججا كما نشاء ذلك ضرورات الفن التي لا ترحم. فكان الفساد قد تسلل إلى الرواية - من حيث تركيب بنائها - كما تسلل إلى قلب الوجود نفسه. «يخيل إليّ أنه من الممكن أن نكون نحن الأدميين وغيرنا من صور الحياة علامات فساد وانحلال. ومن يدري؟ لعلنا حشرات طفيلية بغص بها كيان ضخيم، فهي تعبت فيه، كيان ظلّ موجوداً أكثر مما ينبغي، ففسد، وصار جديراً بأن يرمى أو يمحي».

أما إبراهيم الثاني فقد وصل إلى العقد الخامس من عمره، و«خيّل إليه أنه قد شاخ أو أشفى على الشيخوخة». لقد تقضى عتو أشواق الشباب، وثاب الرجل إلى «تحيّة» وهي «الصديق والزوج والأم» معاً في حسه بها، وفي واقع أمرها أيضاً. كانت وهي بعد صديقة لا زوج، تدبّر له التغلب على العقبات الاجتماعية التي تقف في طريق زواجهما - أيضاً - بل

تنذره وتهذده بالحرمان منها للأبد، فيقبل منها ذلك على عكس ابراهيم الأول. فقد كانت أمه قد ماتت الآن وهذه تأتي في الحقيقة لكي تتخذ مكانها.

ولكن المسيرة لم تكمل فصولاً بعد، إننا نرى في عابدة طيفاً باهتاً لشوشو، ونرى في مبني شبحاً آخر من ليلي، وابراهيم الثاني يعيد تمثيل الدراما القديمة، من جديد، بإيقاع أبطأ. «فقد اكتسب بالأناة، على الأيام، الإنصاف حتى من نفسه» وما أكثر ما حزن أو تألم ولكنه كان يستطيع وهو يعلن ما يعاينه أن يمهد العذر للذي أورثه الألم أو الحزن. . . . وإن كان عصياً - لطول مراض. نفسه على الحلم والأتزان. هذه صورة الأب تتأكد ملاحظها، منذ بداية المرحلة الثانية، فإن بوسعه الآن أن يدور حول التناقض الأساسي في حياته - لا أن يحلّه - بأن يدخل شيئاً فشيئاً في إطار الأب حتى يبلغ في آخر مراحل مسيرته أن يحقق للصورة كل مقوماتها. هو هنا يبلغ النضوج، وتحمل الأعباء، والركون إلى نوع مهدد من الاستقرار، ويصبح بالفعل أباً: هو أب للزوجة، وهو أب بالفعل، وبعد أن أنبأته بأنها حامل «انحنى عليها وقبلها، وضمتها ضمّاً خفيفاً، وجلس وأجلسها على حجره، ومسح لها شعرها بكفه، وأسندها إلى صدره. . . وقال: أظن أن أمي يسرّها هذا، لو أمكن أن تدري». أمناك أجمل من هذا تصويراً للأبوة الحانية، وللقبول الرخي، وللمصالحة بين المبدأ الأنثوي - المبدأ الأصلي للحياة - وبين الواقع، والنهوض بالعبء الضروري في السير بالدورة حتى نهايتها؟ ولكن التناقض لم يحسم رغم المصالحة، فهو يقول إنه يتغير كل ساعة، وقد تغير الآن، منذ لحظة. . . . ولكن امرأته تقول: «لا يمكن أن تتغير. . . ليس في عيني. . . ومالت عليه ولثمته «ولا في قلبي». وبهذا تختتم السيرة ختامها الطبيعي، وتبرّر في أعيننا، وفي الحياة، ابراهيم.



ليست الطبيعة الخارجية عند ابراهيم المازني مجرد وظيفة فنية فحسب، ليست صوراً مساعدة تؤكد وصفه لحالات النفس، وليست ديكوراً خارجياً يعين على الإيهام والإيجاء. هي في ظني من حالات الوعي الداخلي نفسه، وإسقاط مباشر كامل للنفس على الخارج، بل هي أكثر من ذلك مقوم من مقومات الموقف الداخلي الذي يعانيه الوعي ويبلوه «كان دأبه أن يدور بعينه في نفسه ليطلع على كل ما فيها، وأن يجيلها فيما هو خارج عنها ليحيط بكل ما وراءها، ولكنه قلما رأى شيئاً خارجها إلا من خلالها».

ومن أوقع فقرات «ابراهيم الكاتب» وصف ذلك الرّيف الشتوي المبهم الممطر الموحل الملبّد الذي تتشابه فيه المعالم في نوع من الرمادية الغائمة، أو تثر ناثرتة وتهمي سحابته الكثيفة الواحدة فتغمر بحاليه.

وما أقل ما عرف كتابنا هذا الرّيف الشتوي، وما أقل ما أصغوا إلى تقلباته الحيّة، وما أقل ما خرجوا عن إكليشيه الرّيف الربيعي الجامد الذي يتردّد في كتاباتهم بشمسه المشرقة الثّابتة، كأنه حلبة مئة أوقالب مرصوص بلا خصائص متميّزة. أهو فقر في ريفنا ورثاة فيه، أم فقر في الوعي به ورثاة في الحسّ به؟

هذا الحسّ الدّقيق بالرّيف المصري، عند المازني، يؤازره تشرب يكاد يخامر أدبه كلّ غمامة حميمة للروح المصري، بل القاهري بالذّات.

ولكنّ الخصيصة الأخرى التي تفجّونا بين الحين والحين في كتابات المازني هي هذا التوقّف فجأة في مسير الوعي، أمام الطبيعة، فإذا كلّ شيء متحجّر، مظلم، جامد، كأنها لمسة المبدوزا التي تحيل كلّ شيء حجراً، فيغيض ماء الحياة من كلّ حيّ. هذه الوقفة المفاجئة في الحسّ، هذا الشلل الذي يحول الوعي النّابض المرهف إلى موضوع خارجي قاتم، يحدث عند المازني في فترات التّأزم الذي لا يطاق. وهو - بالطبع - بصيرة نفسية وفنية صادقة فضلاً عن أنّه حيلة أو تقنية بارعة وناجعة، من حيل الدّفاع عن الذّات أمام الهجمات التي لا رادّ لها. فهو عندما أوّشك أن يتحدث حبه

المحتدم لشوشو يتقظ، وأزمته القادمة المدممة التي لا حل لها بإزاء ذلك الحب، يقف ووراءه شوشو لا يحس بها، ينظر إلى السواد المطبق: «استحال كل شيء في السماء والأرض صورة مرسومة... كأنها هوائية من الخرس قد ابتلعت كل صوت ونامة... كأن الأرض قد ضرب عليها السحر شيطاناً وألزمها حالة غير إنسانية يعنى الإنسان عن نعتها وكأنها في غيبوبة أفقدتها وعيها... هذه الدنيا التي أنامتها عين غير مرئية».

وجاءته هذه الحال من الانفصال والتحجر مرة أخرى، في بداية أزمته مع ليل: «إنه راقد بوجه من الخشب... ذلك السكون الذي يجعله يتوهم أنه يحلم بنفسه، وأن حياته وجسمه وكل شيء - كل أولئك ليس سوى حلم يتراءى له، وإن كل ما يبدو لعينيه ويجده قلبه ويحس صدره ويقع له - هذا كله قد حدث من قبل في مكان آخر ووقت غير هذا».

ومن فضل القول الآن فيما يخيل إلي أن ألمح إلى كل نقائص الرومانسية في رؤية المازني الفنية، لا في ثنائته فقط بل في كل كتاباته القصصية، فهو من أدق الناس حساً بالخدوش والشغرات والتواءات الواقعية، منظوراً إليها بمنظار بلوري رائق شفاف، وهو من ألطف الكتاب سخرية ومعايشة لنفسه وللناس، فهو يبدأ «إبراهيم الكاتب» وينهيها بالسخرية من نفسه، وهو يعطي للطبيب اليهودي الذي قام بإجهاض ليل اسم «الدكتور أفرايم» - وهنا أكثر من مجرد المعايشة بنا وبنفسه بل فيه حدس وإحساس بأنه، هو نفسه، الذي أجهض ثمرة حبه وقضى على بذرة الخصب في نهاية المرحلة الأولى من مسيرته، وكأنه يستشرف عكس النهاية الضرورية في آخر المرحلة الثانية من مسيرته.

ومن الأمثلة التي نجتزئها اجتزاء لأسلوبه المضاد للرومانسية أنه مثلاً يرسم تكون علاقة حب في قصص له بعنوان «ناهد»، فيأتي بنا إلى حداثق القناطر الخيرية (وهي من مشاهد قصصه القصيرة المتكررة الأثيرة إليه) ويقول عن الفتاة: «لكنها كانت مسرورة - النبذ الماسخ - وهذه الدكة الخشبية الناشفة

- والأرض الخضراء المتموجة والأشجار الباسقة الهرمة - والشمس التي تملأ الدنيا بشراً ودفناً. وأخيراً هذا الرجل».

هذا مجرد نموذج للمقابلة البارة في قصصه القصيرة بين عناصر الواقع المتألّفة بخشونتها ودمائتها معاً، أمّا أسلوبه البياني فما أظنني في حاجة إلى الإفاضة فيه، فمن الواضح تماماً أن للمازني أسلوبه المتفرد الذي يسمو - طبقات فوق طبقات - على أسلوب الكثرة الكاثرة من كتّابنا العصريين والقدامى على السواء. وهو معدود في الطبقة الأولى من كتّاب العربية القصصيين المبدعين في أسلوبه المعجز بنضارته وحيويته وبمرونته ومتانته معاً. لقد أسعدنا المازني جميعاً، وكثيراً، بثناء لغته وكشفه فيها. ولا أكاد أسلك مسلكه - في هذا المجال - من كتّابنا المعاصرين إلا اثنين يوشك أن يكون لا ثالث لهما: يحيى حقي وحسين ذو الفقار صبري. وقد نحت لنفسه هذا القاموس الغني الفذّ بدوام معاشرته للقدامى من كتّاب العرب وصلته الحميمة بالمحدثين من كتّاب الغرب على السواء. أمّا ولعه بالتركيب الشعبى يداخلها في صلب لغته - وأمثلتها لا عداد لها - فقد جعل لتلك اللغة مذاقاً خاصاً حبيباً إلى القارئ المصري خاصة، نستمع إليه، على سبيل المثال القاصر المحدود وهو يقول: «فلو أنها رأت ما أرى لطقت وانثقت مرارتها من الغيرة والكمد» أو «على ذراعه فتاة مليحة منظريّة» أو «دبت بها الرجل بين وعور الحياة» أو «أقول لنفسي وقعت وقعة سوداء» أو «لكن عينه - على قصر نظرها وعمشها - بقيت تزوغ» أو «خشي أن تنزل قدمها في الزحاليق» وهكذا بلا حصر ولا عداد.

على أن تلك كلها هي السمات الظاهرية لأسلوب المازني - مع عظمتها وروعة إنجازها - ولكن المهم حقيقة هو شفاف هذا الأسلوب عن صاحبه، وصاحبه هو البطل في كل عمله الفني - بل التصاقه به، فهو أسلوب متدبر، محكم، يدير النظر في النفس ولا يغفل عن الخارج قط، حسّاس كالوتر المشدود، وعز، ومر، لكنه على قوته دمث، سريع الفهم إلى الرضا،

وعلى الرغم من لينه وسماحته فيه صلابة وعنف وتمرد... تلك كلها من أوصاف البطل في قصص المازني لكنها أيضاً أصدق الأوصاف لأسلوب المازني. والمطابقة هنا أكثر من أن تكون مجرد مصدق للمثل السائر بأن الأسلوب هو الرجل، فالأسلوب هنا هو الوعي الداخلي بكل وعوره وسهوله، وشطحاته وسبحاته، هو أسلوب يقترن بالحركة الداخلية للنفس الحساسة اقتراناً عضوياً.

لذلك لا ندهش عندما يقول لنا المازني: «إني لأكتب الآن وكأنني أضرب بالسياط، ولا أكاد أبداً حتى أراي أعدو طلباً للغاية، ورغبة في الانتهاء». هو يكتب في حموة التداعيم مع صميم ذاته، دون انفصال، ودون هوادة. وعلى عكس معمارية طه حسين القاطعة المشرقة القائمة بالعقل والمحكومة به وحده، في «دعاء الكروان» مثلاً، وعلى عكس «صرير أسنان التروس السيارة التي تكاد تسمعها، بل تصك سمعك في «سارة» العقاد، فإن صياغة المازني الأسلوبية صياغة لدنة مندمجة بمضمون الخبرة الانفعالية والعقلية في تداخل عضوي وثيق.

ولعل من المدهش مع ذلك أن المازني يستخدم تكتيك الحوار الداخلي أو المناجاة الداخلية يأتي بها في صلب السرد دون فاصل شكلي ويسلكها في عقد الحكاية دون تمهيد، كلما اقتضت منه الضرورة الفنية ذلك، متبعاً نهج أضرابه من كتاب ما اصطلحنا على تسميته «تيار الوعي» الغربيين، ولعله أسبق كتابنا في ارتياد هذا النهج.

ذلك إلى أنه يستخدم طريقة السرد الموجز المتسر الغني بالإيحاء، وقد عرفناه عند همنجواي، كما أسلفت القول، استخداماً يأخذ عليك أنفاسك. ثم هو يستخدم أيضاً طريقة التدخل المباشر فيحدثك وجهاً لوجه، بين قوسين، كما يفعل الكتاب الذين يعمدون إلى نفي الإيهام، وإلى التفریب بمعناه البريختي المعاصر، وهو يدخل هذه الهوامش في قلب روايته، يقطع الحكاية ليعلق عليها أو يتهمك بها، أو يعايب قارئه ويداعبه، لا عن

سذاجة في استيعاب فنّ القصة بتكنيكه التقليديّ، بل عن عمد يقصد به إلى التباعد بين القارئ وبين وهم الاندماج في القصة، ليحقق من ذلك غرضاً فنياً.

وهو يستخدم هذه الطرائق الفنيّة الحديثة في قصصه القصيرة على الأخصّ، وهي قصص كاملة، في نوعها مازالت حية بل متدافعة الحياة على رغم أنها تصف القاهرة عفا عليها الزمن في سنوات قلائل، القاهرة سكّانها مليون وربعمليون، ومازال من الممكن أن تركب فيها الترام على راحتك، أو الخطّور (ألم يكن فيها أوتوبيس؟)، القاهرة جروبي و«سان جيمس» في عزّهما، ومازالت أمبابة قرية في ضواحيها وبيتها في صحراء الأمام على حدودها، والقناطر الخيريّة خلاء يسعك فيها أن تقبل حبيبتك على هواك، وفيها البنات اليهوديّات يعملن في المكاتب ويراقصن الرّجال في النوادي الخاصّة، القاهرة آخر العشرينات وأوائل الثلاثينات.

وهي قصص أقرب إلى المناخ التشيكوفي، وإن كانت المأساة فيها دقيقة المدخل، مسترقاً بها، مستخفية، وفيها من مشاهد الحبّ أعذبها وأحلاها في قصصنا القصيرة، وأخفّها على النفس، وأضوؤها في القلب، وهي قصص تختم بقبلة مع دعابة بارعة. والسّخرية إحدى خصائصها الأساسيّة، سخرية المعابثة والفكاهة التي امتاز بها المازني من غير مرارة كاوية ولا سخط مدمر، سخرية الذي يعرف نقائص الناس وقصورهم، وأوجه عجزهم، ويغفرها لهم لأنها من نقائصه وأوجه قصوره وعجزه هو نفسه. وفيها مع ذلك مفارقات تتأتّى من ذكاء قاطع لامع كحدّ السّكين ونظرة يسطع كلّ شيء في ضوئها سطوعاً يدفعك برغمك إلى الابتسام والقهقهة، وفيها حوار شديد اللّوذةيّة، إن صحّ التعبير، يبدو لك تلقائياً عفويّاً يتسلّل بشكل طبيعي إلى نقطة انفجار الضّحك - وهو بالفعل كذلك، وإن كان لا يخطئك أن ترى تدبيره والإعداد له والتّصاعد فيه نحو ذروته في تمهيدات بارعة - محسوبة.

هذه السخرية - أيضاً - من أجل الدلائل على الالتصاق الحميم بين الماضي وبين المصريين عامة، والقاهريين بالذات، ومخالطتهم، وتجاوبه معهم.

ومن أجل قصصه ما يعود بنا إلى أحداث طفولته الأولى في آخر القرن الماضي. مثل قصتي «المهارب» و«فتاة الحارة» وقصته الطويلة الرائعة «عود على بدء»، وللمأزني عطف يدرّبه القلب على فواجع الطفولة الصغيرة، وحدث يكاد يكون سحرياً بالمنطق الطفلي والنفس الطفلية، ولا يكاد يكون له نظير في ذلك، على الإطلاق، في أدبنا العربي إلا في اللّمحات الأولى من «الأيام»... يمكن أن نعزو ذلك إلى أن الطفل الأبدي ظلّ أبداً يقظاً في دخيلة الرجل والشيخ؟

على أن بعض قصصه القصيرة لا تعدو أن تكون دعابات لطيفة وبارعة، فقط.

ولا أملك أن أفرغ من حديثي عن قصص الماضي القصيرة إلا إذا عدت فأشرت إلى ذلك العنصر الذي أدعوه بالعنصر الخرافي الفانتازي والذي يدخل في أعماله بين الحين والحين، شيئاً لا تفسير له، من خارج منطقة الواقع، يضعه أمامك دون محاولة للتبرير، ومن أعمق الأمثلة على ذلك ما يأتي في قصة له بعنوان «تفيدة» (تصوّر هذا العنوان!) وهو يصف صاحبة هذا الاسم، في طفولتها: «وحدها تتدفأ أمام النار المضطربة الخفاقة اللّمعان... من أين جاءت يا ترى هذه السّعادة التي تومض بها عيناها أو تشي بها هاتان الشفتان الصّامتتان؟ أحسست أن أنفاسي أسرع وأنّ الدّموع تجول في عينيّ، فقد كانت الفتاة جميلة، وكانت الرّوعة قد غمرت صدري، بل ملأ قلبي الخوف كأنما أشهد الحياة نفسها لا إنساناً فانياً مثلي... نعم كانت الحياة نفسها تنظر إليّ من عينيها... وبعينها...». ومثل ذلك حكاية أحمد الميت في «ابراهيم الكاتب»، هو ميت بالفعل وإن كان حياً يسمى ويضطرب، ويكاد يقنعك الكاتب أنه ميت. (هل هو قيمة

رمزية أخرى في الرواية؟). وله قصص أخرى استمدّها من الأساطير، موجعة وفاجعة بهذا العنصر الذي لا تبرير له والذي نسميه العنصر «الفانتازي».



تبقى لي كلمة صغيرة أريد أن أذود بها تهماً أخرى ظالمة في يقيني أحاقت بالمازني بعد وفاته، كما أحاقت به المحن الكثيرة في حياته. فقد اتهم أن فلسفته هي الهرب من الحياة، واعتقد أنه على النقيض تماماً كان من أكثر كتابنا ولعاً بالحياة ونهماً إليها، ولعلّ المقصود من التهمة الهرب من حياة المجتمع، وقد سبق في تأييد ذلك أنه كان في يوم من الأيام رئيساً لتحرير جريدتي «الاتحاد» و«السياسة» وهما من الصحف التي كانت في الماضي الغابر لسان حال الملكية المصرية والإقطاعيين المصريين^(*).

ومن الصعب أن نقيم مثل هذه التهمة على كاتب مصري لا شك في توقّد حسه الوطني، بمثل هذه الحجة، في عصر تراوحت فيه أساليب الصراع السياسي وتقلّب الكتاب بين الأحزاب المختلفة لدواعي طلب العيش أساساً لا لدواعٍ من العقيدة السياسية، والأمثلة على انضمام كتابنا المعروفين بدفاعهم عن قيم الديمقراطية ومحبتهم للشعب، إلى صحف الإقطاعيين والرجعيين كثيرة لا مجال لسردها. ولا محل مع ذلك لتطبيق مقاييس مرحلتنا التاريخية الرأهنة على عصر يختلف عنها اختلافاً أساسياً.

يكفي هنا أن أورد له ما يقول إبراهيم الثاني: «وخطر له أن يقظتهم (الفلاحين) وسوء ظنهم ثمرة عصور طويلة من الظلم والاستبداد وقلة الأمن والاطمئنان، وأنهم ورثوا ضعف الثقة بالعدل وحسن النيات» وما يقول المازني: «لا أجعل بالي إلى هذه الأصول التي يكثر اللغط بها، ولا

(*) انظر: د. عبد العظيم أنيس: «في الثقافة المصرية» طبعة دار الفكر الجديد، بيروت

أعيا بها شيئاً، ولا أرى الناس إلا سواء، وإن كانوا يبدون متفاوتين أشدَّ التفاوت، وأنا عدو لدود لكل من يرفع طبقة فوق طبقة، ويفرق بين الناس فيقول هذا كريم الأصل وهذا لئيمه^(*). وهي آراء واضحة، بل مواقف لا يخفى ما فيها من شجاعة أدبية في ذلك الماضي الغابر الذي كانت فيه الملكية والإقطاعية المصرية، ومن ورائها الاستعمار البريطاني، هم أصحاب السطوة الحقيقية وفي يدهم كل أدوات الإرهاب والقمع.

ومع ذلك فإنَّ المهمَّ حقيقة هو المحبة الصادقة التي تتفطر من كل أعمال المازني للناس، وللشعب، وللصغار والمقهورين والمجوعين، ومن كل سلوكه معهم في حياته العملية^(*).

أما حبه الفلسفي العبي بالكون، وتشاؤمه العقلي والانفعالي، فلن تقنعني حجة مهما كانت أنها دليل على الرجعية، أو مصداق الحرب من الحياة، أو علامة على النضوب، ذلك أنه علينا - في تواضع - أن نستشف جوهر هذا الحس العبي وأن نرده إلى أصله الحقيقي في توقد محبة الحياة لا في جفاء كراهتها وأن نضعه الموضع الصحيح في أحد قطبي التناقض الذي يقابل بين انهمار وعي الإنسان وبين جمود مادة الكون، ويحيط بهما معاً في صيغة محكوم فيها بالفناء على الوعي الإنساني - وهو كل ما للإنسان، بل هو الإنسان.

وفي هذا الوعي المشبوب، وفي صدق التعبير عنه، إلى جانب القيم الفنية الكثيرة، والسامية، تكمن فضيلة المازني الأساسية، والقيمة الأخلاقية العالية لفنه.

(*) من النافذة، طبعة دار المعارف «اقرأ» ص ٦١.

(*) انظر: فتحي رضوان: «عصر ورجال» مكتبة الأنجلو المصرية ص ١٨٥.

آخر أيام العميد

نفاضة السيرة الذاتية لطف حسين

ليس بالشيء اليسير أن يتحدث المرء عن كتاب العميد الشيخ الجليل الدكتور طه حسين، وأي كتاب؟ الجزء الثالث من الرائعة الذائعة الصيت الأيام...! لقد اكتسب طه حسين، مع الأيام، في قرارة وعينا صورة «الأب» بما تشتمل عليه هذه الصورة من كل عمق الإيماءات التي تعرفها دراسات علم النفس التحليلي، وما تبتعثه من هبة تكاد تكون لاواعية لفرط ما تبلغه من ركوز وذهاب إلى الأغوار، وما تحمله، أيضاً، من حفز، لدينا نحن أبناءه، إلى توكيد لنظرة أخرى، وتلمس لطرق جديدة. ونحن كلنا أبناء المعلم العظيم، دينا له يُوقر كواهلنا، وسيرته متوجهة في ضمايرنا، بكل ما لها من غنى فادح، وخصب خصيب.

فصاراي في هذه العجالة الوجيزة، أن أزجي التحية لاسم الشيخ العظيم عن ملحمة حياته الحافلة، وأن أقدم حاشية أو حاشيتين على متنه الكبير، في سبيل إلى استيضاح لمحات من ذلك المناخ الثقافي الذي أدعوه الآن «ما قبل الحساسية الجديدة».

والجزء الثالث من أيام طه حسين يصل ما انقطع من سيرته بعد أربعة أعوام في الأزهر عرفنا قصتها في الجزء الثاني، وتمتد بنا حتى بعيد ثورة ١٩١٩، وتضطرب خلال ذلك بين مشاهد متعاقبة من حياته وهو ينسلخ شيئاً فشيئاً عن بيته الأزهرية القديمة التي كان حفيّاً بها، متمرداً عليها، في وقت معاً، متعلقاً بها وساخطاً عليها، ثم وهو يندرج في سياق حياة جديدة عليه - وعلى مصر كلها - كل الجدة، حياة الجامعة المصرية، وما تختطه من تقاليد، وما تضيفه من قيم، في وجدان مصر عامة، وفي حياة روادها الأوائل بخاصة، وفي هذه الشقة من رحلته تمضي الحياة في نقلات سريعة، حاسمة، من الأزهر إلى الجامعة، ومن القاهرة إلى باريس، ومن السلم إلى

الحرب، ومن حياة الطلاب إلى عناء التدريس، ومن الوحدة والغربة والوحشة العميقة إلى الأنس بالرفقة الطيبة والروح إلى الحنان المفتقد، ومن التعقل والريث إلى المغامرة واقتحام المجاهيل، في مدّ متصل من الإصرار والنضال الذي لا يهن مهما ساورته سوراة من القلق الممضّ اللاعج الذي يكاد يشفي على القنوط وإن كان لا يتردى في هوته قطّ.

والكتاب، على ذلك النحو، سلسلة من الصّور، واللّمحات، والنخطيطات الموجزة القاطعة، الحادة، المتتالية في غير هون تأخذ بعضها برقاب بعض، أول ما يفجؤنا هنا هو ذلك الإيقاع السريع لاثيالات الذكريات، مبتعثة لنا في ضوء مركز صلب الحدود، نفتقد فيها، بشيء من الأسف، ذلك النفس الطويل الهادئ الذي عرفناه في الجزأين الأول والثاني من الأيام، وذلك التلبّث السواني المدقّق، أو ذلك النور الذي تفيضه ذكريات الطفولة والصبا، بطبيعتها، وما يتخلّله من ظلال معني بتفصيلها وتعمّق حناياها. في الجزء الأول على الأخص من الأيام سمات العمل الفني غالبية، أما هنا فنحن بإزاء السيرة الذاتية وقد أخذت تمزج بشكل لا معدى عنه بالتاريخ العام، بتاريخ أمة تتطوّر وتشقّ لنفسها مرحلة حاسمة، ولا يعود الرّاوي هو الذات الحميمية فقط، بل هو أيضاً الشخصية العامة التي تضرب بسهم وافر، وله وقعه النافذ، في تاريخ شعبنا. توارى جانب الفن - أو الفن القصصي على الأقل - هنا، قليلاً، وغلب الجانب التاريخي، أو حتى الوثائقي أحياناً، على السيرة الذاتية. ومع ذلك فما من شك أن طبيعة المرحلة كانت تقتضي هذا، ومع ذلك فإن هذا ليس صحيحاً كلّه، على إطلاقه، وإنّما هو رجحان كفة على كفة في ميزان واحد لا يكفّ عن الصعود والهبوط. فقد كانت حياة الطفل والصبي مرتبطة بحياة بلده، في الجزء الأول والثاني من الأيام، وما زالت حياة البلد تشكّل مسار الرجل الذي تنصهر روحه في بوتقة الألام والهموم العامة والشخصية الحميمية على السواء. وإذا كان صحيحاً أننا نفتقد في هذا الجزء الثالث من الكتاب

بعض خصائص الفن القصصي، كما تبدى في كتابة السيرة الذاتية - فإننا نجد فيه توكيداً وتنمية لخصائص أخرى من فن كتابة هذه السيرة: نجد القصد والإيجاز في تصوير الأشخاص والأحداث، بخطوط نافذة معرّاة عن كل تفويف أو توشية، نجد روح الدعابة الخاصة بطه حسين وحده، لها مذاقها الفريد لا يماثله فيه كاتب آخر من كتابنا، دعابة فيها كل ذكاء الأزهرى القديم، وأحياناً ثقل يده وإيجاع ضربته، وفيها سباحة ودرارة معاً، مخطوفة كلها خطفاً كما ينبغي للدعابة أن تكون، ثم نجد، في هذا الجزء الثالث من الأيام، ضرباً من القسوة على النفس، وعلى الآخرين، لمحنا بداياته في الجزأين الأول والثاني، لكنه هنا، في حكاية المعتك الصّعب الذي تجتازه مرحلة الشباب والتكوين، أوضح وأنفذ - وهي مع ذلك قسوة بيوريتانية - أو تطهريّة إذا شئت - أي قسوة خلقية أساساً تتأتى عن صرامة أخذ النفس - والغير - بالشدة، ذوداً عن قيم خلقية باطنها الرحمة وظاهرها العذاب كما يقال، قيم هي في صميمها قيم المحبة الإنسانية الصّارمة الوجه . !

وليس بالوسع حقاً أن نسرّد، حتى مجرد السرد، رؤوس عناوين المشاهد الكثيرة المتلاحقة في هذا الكتاب المتدفق الذي يغصّ بها، يكفي أن أشير إلى تلك الجراءة التي عرفناها وأحببناها عند شيخنا الجليل - وما زال حقاً كما بصرّ على تسمية نفسه هو فتى الأيام، بكلّ عرامة شبابه القديمة - وما زال قادراً على أن يتناول موضوعات وشخصاً لا تجسر على تناولها الغالبية العظمى من كتابنا في حياء هو في باب النفاق أو الجبابة أدخل، والقصص الكثيرة التي يحشد بها الكتاب مصداق هذه الجراءة، نذكر منها قصة صديقه نواسي المذهب نواسي الهوى، أو قصة خفقة قلبه لتلك المرأة التي تكاد تصبح أسطورة والتي خفقت لها القلوب في زمانها، مي التي لم يعرف منها إلا الصوت الرقيق، أو قصة لقائه مرة بعد مرة، بالخدوي الذي أصبح سلطاناً، ثم بالسلطان الذي أصبح ملكاً، أو قصة تلك العلاقة الغريبة المتناقضة الجوانب بسعد زغلول .

على أن هذه كلها في نهاية الأمر مسارب جانبية، مع خطرها وأهمية ما
تكشف عنه من طباع وخصائص بعض رجالات مصر أو بعض ناسها
الطيبين البسطاء، إنما بؤرة هذا الكتاب التي ينبعث عنها إشعاع متوقع
يغمر كل جوانبه هي قصة هذا الكفاح الدؤوب العنيد في سبيل العلم،
وهو بالطبع ليس كفاحاً ضيق الجوانب وليس مجرد قصة انتصار أكاديمي في
ظروف صعبة. وراء هذا الإصرار الصلب نستشف تلك اليقظة العقلية
الدائمة التوفز، ذلك الفضول الموصول، المنهم إلى المعرفة والمشغوف بها
- هذه سمة فارقة للرواد والفائحين في كل ميدان، لكن ذلك كله ترفده - كما
هو واضح - روافد قلق لا يستكن. ونزعة غلابة نحو التفوق على محنة
أساسية. على أن هذا الكفاح لا يمكن أن يفصل عن قصة الحب العظيمة
التي تضيء حقاً قلب هذا الكتاب، وقلب صاحبه، كما تريق أيضاً ضوءها
الرفيق على نفوسنا إذ نتابع، في هفوة، تقلب أدوارها من الوحشة والغربة
إلى الأمل، من دعة القلب إلى سوم النفس الشدائد وقصرها على الكد في
التحصيل، المضي قدماً، في قصد لا يلتوي، قدماً نحو تحقيق الغاية.

وإذا كانت تلك المحنة الأساسية - التي كانت حياة طه حسين الملحمية
جلاداً متصلاً لها - قد شغلت حيزاً له وزنه في الجزأين الأول والثاني من
أيامه، فإنها ماتزال في الجزء الثالث شغلاً شاغلاً وإن كانت مستخفى بها،
ومازالت تلك القربى الحميمة بين صاحب الأيام وصاحب المحبين، المقي
بظلالها على الكتاب كله، سواء كان ذلك باللمس الهين أو بالإيضاح
الموجع، وقد كان حرياً بهذه المحنة أن تؤدي بحياته إلى مهاوي اليأس
والتشاؤم المطلق، لولا أنه محارب، ولولا نعمة هذا الصوت الذي أشرق
على صدره فأحس كأنه خلق خلقاً جديداً، في الثامن عشر من شهر مايو (أيار) من
ذلك العام.

وما من جدوى في أن أحاول أن ألخص لكم هذه الخبرة الرائعة. إن
عذوبة النثر عند طه حسين هنا ترقى - كما نعرف جميعاً كيف ترقى - إلى

الشعر الحق الأصيل. إنما أحب أن أشير، فقط، إلى هذا التوازن الدقيق في الصياغة الأسلوبية عنده، وأن أستشف وراءه توازناً من نوع أعمق، في بنية صاحب الأيام نفسها. في صياغة طه حسين نوع فذ من التناغم بين الصلابة الواقعية والرقّة الرومانسية، نوع من التوازن بين الحفاوة بالتفاصيل اليومية الخارجية والعكوف على داخل النفس يتقصى خفاياها وينخلها من شوائبها، ليست الموسيقى التي اشتهر بها طه حسين مجرد حلية يزدان بها أسلوبه، بل أكاد أقول إنها خصيصة من خصائص ذاته، صلابة الصّعدي مضمفورة عنده برقة المثقف العالمي، رحابة أفقه العقلي مستندة إلى عناد فيما يراه حقاً وركوب للرأس لا يثنيه شيء، حرصه على الجوانب العملية في الحياة، وتسليمه بما يسميه حقائقها يندرج في سياق من الأشواق الغامضة والمثاليات المجنحة، معرفته الحميمة بأحزان الوحدة والوحشة لا تتنافى مع اقتحامه معارك الحياة العامة ورميه بالنفس في غمراتها، ذلك كله ينعكس في خصائص كتابته: حلاوة الجرس مع دقة التركيب، وضوح العبارة بل سطوعها مع متانة أسرها ورسوخ أركانها، نفاذ الفكرة وذكاؤها مع شاعرية النبرة وانطلاقها على سجيّتها. هذا التوازن الموفق، في ظني، هو سرّ الطاقة الهائلة التي تتفجر بها حياة الرجل الحاشدة، ليس الصراع هنا بين النقااض مدمراً، يهدر القوى في غير طائل، بل هو صراع محكوم، مسيطر عليه، يتيح - بانتصار التوازن فيه - إطلاق الطاقة الكامنة من غير أن تضيق سدى، وهذا القانون الذي نعرفه من خبرة علم النفس التحليلي يجد مصداقه في التحليل الصياغي لأسلوب طه حسين الفريد، كما يجد مصداقه في النظر إلى ما حققه، وأنجزته، هذه الحياة الوافرة. لا يمنح الكتاب قط إلى تعمق جانب واحد بعينه من جوانب عديدة، فيجور به الشطط، لا يزيغ وراء فتنة الذهاب إلى مناطق ما وراء الحدود، هناك، دائماً، توازن قد يكون متوتراً أو رخياً، لكنّه، دائماً، محكوم ومحسوب، العقل يهديه ويحدوه، وجيشان الحس والانفعال يحفره ويستقرّه، الصفاء تقابله بل تسرب إلى داخله عتمة رفيقة حيناً وعاصفة حيناً، والقنوط يعتدل به التفاؤل

والاستبشار، والإيمان تنوشه خطرات من الشك قد يكون منهجياً وقد لا يكون، وتعدّد مناحي الاهتمام وتنوعها، إنّما يدور حول : كائز قليلة بارزة وحيدة، لا تشتت هنا، وأنما دوائر تتسع لتعود نحو بؤر قليلة ثابتة .

هل نحاول أن نستقصي بعض تلك البؤر المركزية المشعة كما تبدو لنا في هذا الكتاب؟ منها، كما قلنا، ذلك الشغف اللاعج بالمعرفة، ومنها ذلك الحرص الذي يكاد يكون غلواً وتزمتاً، على الذود عن الكبرياء والكرامة، منها الوفاء للأساتذة والأصحاب، منها أيضاً تلك البصيرة النافذة بما في الناس من أوجه قصور مثيرة للسخرية، وضربها بقسوة - لا ينجو صاحبها نفسه من طائلتها - ومنها أيضاً الرفق بالضعفاء والمنكوبين والمعذّبين في الأرض، منها الإيمان بالعقل والحرية، وحرية الفكر هنا نواة للحرية بمعناها الواسع العريض، ومنها أيضاً صرامة الالتزام بقانون أخلاقي وضعه صاحبه لنفسه، منها دقة اتباع المنهج العلمي ومنها أيضاً رهافة الحسّ في تذوق الجانب الشعري من الأدب والحياة معاً. وليست هذه كلّها، فيما نرى، إلاّ مظاهر، متراسلة، متساوقة، تكمل بعضها بعضاً، من حقيقة واحدة متوازنة القوى والطاقات .

لا يبقى لي إلا أن أشير إلى الضوء الجديد الذي يلقيه طه حسين المؤرخ على جانب أو أكثر من شخصيات مثل السلطان حسين، أو الملك فؤاد، أو سعد زغلول، أو على أحداث مثلاً تطوّر الحياة الجامعية، أو الصحفية أو مستوى المعيشة أو حتى شطحات البيروقراطية العتيقة في مصر، في تلك الفترة المحدودة . إلى جانب غنى السيرة الذاتية نجد هنا رصيذاً ثميناً للمؤرخ .

وفي الكتاب ثروة أخرى من الصور القصيرة المركزة الموحية لأنماط من الأشخاص، كباراً ومغمورين، لا تنفذ المتعة بها، ولا من السهل أن ينتهي تأمل دلائلها .

وينتهي الكتاب بصفحات قلائل هي وحدها آية على تلك الشخصية

التي لا ترى في الحيدة الأكاديمية إلا ما يقرب من الجبن والتخاذل، والتي يحفزها حب عميق للوطن وناسه، وجسارة في الالتزام بما يراه حقاً، وفاء لمقتضيات ذلك القانون الخلقي الذي يقوم على إيمان عميق بالحرية، وتمدّد الضمير بطاقة لا ينحمد لها أوار، ستظلّ قيمة ثابتة من القيم الحية في تاريخنا، وفي نفوسنا، وفي وجدان شعبنا.

محمود البدوي

رسوم تخطيطية للحدوة

على الحدود بين الحساسية القديمة والحساسية الجديدة

مازلت أقرأ قصص البدوي كلها بعد مرور سنوات على وفاة القصاص الكبير (١٢ فبراير (شباط) ١٩٨٦) كما قرأتها طوال ثلاثة عقود من الزمان على الأقل - باستمتاع خالص وفرح لا أجد مثله إذ أقرأ لأي كاتب آخر من عندنا. وقد حفزني ذلك إلى أن أنظر قليلاً، في سر هذا الفنان العظيم. ما الذي جعله يحتفظ بهذه النضارة الغضة وهذا الشباب المتجدد في عمله؟ ما الذي يستثير - في، على الأقل، وإن كنت واثقاً أنني لست وحدي في هذا المجال - كل تلك البهجة والتشويق والسرور الخالص إذ أقرأ قصصه الجميلة الصغيرة؟ ما سر هذا التدفق، هذا الفيض من الفن الخاص؟

ليست هذه التأملات التي أطرحها بين أيديكم الآن إلا نوعاً من الحومان حول هذا السر، سعياً إلى تكشف شيء من خفاياه، يحفزها أيضاً نوع من الشعور بالوفاء والعرفان لهذا الرجل الذي ظل يكتب بصدق، وعفوية، وإخلاص وتواضع، ووداعة، نادرة كلها وقيمة جداً، منذ الأربعينات على الأقل إن لم يكن قبل ذلك.

ولنأخذ على سبيل الاختيار العفوي قصة «الرسالة» مثلاً، التي نشرت منذ قرابة العشرين عاماً في يناير (كانون الثاني) ١٩٧٤، هي حكاية زوجة ضابط في خلال معارك أكتوبر (تشرين الأول) العظيمة، حياتها اليومية البيتية بانتظار أخبار زوجها الذي يقاتل على الجبهة، وبانتظار عودته، وهي تخترع اختراعاً أن

زوجها أرسل لها رسالة حدثها فيها عن عمله البطولي في الحرب وكيف كانت فرقة أول فرقة في الجيش عبرت القناة ورفعت العلم .

وتمضي القصة في تتبّع حياة هذه الزوجة وعلاقاتها بجيرانها وزيارة أبيها لها حتى يعود زوجها فجأة سالماً معافى غير جريح ، فكأنها تنكره حتى تكتشف - وهو نائم - أنه قد جرح فعلاً ، « فضمته إليها في عنف وجنون وهي تضحك حتى استيقظ على قبلاتها وضحكاتها . . . » .

وقصة « الحارس » أيضاً على سبيل المثال النموذجي قصة ضابط آخر يحكي لنا كيف عاد وحده ، من منفلوط ، في اليوم التاسع من أكتوبر (تشرين الأول) حارساً لمجنّدة اسرائيلية هوت طائرتها في الصّعيد وكيف حاولت الهرب منه في الحقول ، في الليل ، وكيف أسرها من جديد ، ويحكي « كيف حاولت أن تغريه ، حتى أوثقها وعاد يستعدّ لجولة أخرى معها في هذا الليل الساكن » .

أما قصة « الكمنجة » التي نشرت في الهلال في أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٧٣ ، فهي قصة فدائي فلسطيني يطارده الأعداء في مدينة بأوروبا فيطلق عليهم الرصاص من مدفعه الرشاش الذي يخفيه في كمنجة ، والحكاية تدور بالتشابك مع قصة حبّ عابرة مع مضيضة طيران كذلك القصص العابرة من الحبّ التي لا عداد لها في عمل محمود البدوي ، كلّها تدور في القاطرات والطائرات والسيّارات والفنادق ، كلّها مؤثرة ووجيزة وسريعة الاشتعال وسريعة الانطفاء .

وفي « القطار الأزرق » نجد نموذجاً آخر من نماذج المصادفات التي تتكرّر كثيراً جداً في قصص البدوي ، إذ يلتقي رجل مسافر ، في قطار الليل إلى لينتجراد (سان بطرسبرج قديماً ، والآن) بابتته - وهو لا يعرفها - من حبيبة قديمة عفى على ذكرياتها الزمن .

أول ما نلاحظ أن قصص البدوي كلّها بلا استثناء تتناول مصائر الناس في لحظات تقاطع أو ارتطام ، تصطدم بعضها ببعض ، ثمّ تمضي ، في حالة

سفر مستمر، وحركة لا تتوقف أبداً، غياب وعودة ورحلة ونقلات ووقفات قصيرة ملهوفة. لست أذكر قصّة واحدة تدور في موقف سكوني أو يتلبّث الفنان فيها أمام نقطة ثابتة، رؤاه دائماً على جناح السفر، بكلّ معانيه، بين الحياة والموت وحوادثها وفواجعها، دون أن يقرّ لها قرار.

لعلّ في هذا جانباً من سرّ سحره لنا، ولكنه قطعاً ليس كل شيء.

ولعلّ بعض ما يعيننا على تفهم هذا السرّ أن نرى كيف يعالج الفنان هذه التيمة الأساسية - تيمة تصادم مصائر الناس في رحلتها المستمرة - وطرائقه الفنية، وأسلوبه القصصي، وصياغته التشكيلية.

أول ما يَبْذُرُهَا - وَنَمَتْنَا - عند محمود البدوي، تلك البساطة العفوية في أسلوبه، اختياره لأوضح الكلمات وأقربها منالاً كأنه يلتقطها من تيار الحياة نفسه، متدفّقاً سلساً متحرّكاً، مندفعاً، في تعرجاته السهلة وسقطاته وسكناته وجيشانه، من فرط بساطتها يخيل إليك أنها صيغ قلبية، كليشيهات جاهزة، قطع من الحصى مدوّرة لامعة يأخذها من مجرى مياه الحياة - وهي كذلك فعلاً في نهاية الأمر - ولكنها موظفة توظيفاً فنياً في سياق ليس قالياً ولا جاهزاً ولا مألوف السُنن. ومع ذلك فهي صياغات ليست مبتذلة ولا تفهية الطعم، الفنان بحسّ مرهف وباهر البراعة ينسج في هذه الشبكة من كلمات الحياة اليومية - وبنفس مادة الحياة اليومية - تعبيرات نافذة أصيلة مفاجئة تضيف على كلّ ما حولها نوراً جديداً وديعاً ومشعاً. خذ مثلاً هذه العبارة: «خلعت سترتها وأخذت تنظفها. وبدأ لحمها من تحت القميص منسجاً كأنّ به آثار جرح»؛ لم يقل جسمها، أو كتفها مثلاً، لم يقل به آثار جرح فقط، لم يقل منسجاً فقط، هذه التشكيلة التي استخدمها البدوي بالفعل من الكلمات العادية المألوفة، في هذا السياق، تعطي صورة حيّة شديدة الحيويّة ودقيقة جداً ومضيئة جداً. وليس هذا إلاّ مثلاً واحداً نأخذه عفواً من ركام ضخّم لإنجازات صنعة الفنّ عند هذا القصّاص

الكبير. وليس هذا الأسلوب نتاج العلاج الواقعي السردى التقليدي - كما
يُخيل إلينا لأول وهلة.

إنّ الدعوى التي أتقدم بها هنا أنّ محمود البدوي ليس على الإطلاق كاتباً
واقعيّاً من الطراز المألوف المطروق، بل هو أساساً ينتمي إلى كتاب
الفانتازيا. ولن أتحدّث أيضاً عما يسهل تسميته بالشاعريّة.. وقد ابتذل هذا
المصطلح النّقدي حتى أوشك ألا يعني شيئاً. ولكنني سوف أصل إلى ذلك
بعد أن أفرغ من الإشارة، بسرعة، إلى خصائص اللّغة الفنيّة عند محمود
البدوي، أي إلى قدرته الخارقة في الإيجاز والقصد، رسم الصّورة أو
الفكرة، بأوجز أداة وأقطعها. إنّ الأغليّة السّاحقة من فقراته لا تتجاوز
بضعة سطور وتقتصر أحياناً على جملتين أو ثلاث، التقطيع الفنيّ عنده
سريع، متلاحق، دقات متوالية قصيرة النّفس، والعبارات عنده تكتمل في
كلمات قلائل، الرّؤية والأسلوب معاً جانبان ينصهران في وحدة - أو في
وحدات قصيرة - لا تتوقّف ولا تركد ولا يصيبها أقل شيء من أسن وارتخاء،
كلّها على سفر، كلّها متحرّكة أبداً، ليس معنى ذلك أنها أحياناً - بل كثيراً
جداً - غير مرتاحة، ليس في هذا العلاج حمى التلهّف أو قلق التوفّر أو نبوّ
المضجع؛ على العكس، النّقلات السّريعة المتدفّقة لا تتيح الفوص في
الأعماق والتقصّي للخفايا الدّاخلية والاستيطان المتأنيّ الصبور أو الجوس
داخل الخلجات والمواجس بأصابع متلّمة عارية الأعصاب، لكنّها في
الوقت نفسه تنبع من نفس متّزن ليس فيه لهاث، فيه نار اللّوعات
واللّواعج، من تبصر فيح الأفق متمكّن الزوايا، وخطوط الرّسم الفنيّ هنا
خطوط قصيرة واضحة واثقة ذاهبة إلى قصدها وبالغة إيّاه مباشرة، دون
التفاف ودون أن تُمزّق اللّوحة بحدّة ليست مطلوبة في هذا السّياق بالذّات.

هذا بالضبط ما يدعوني إلى أن أقارن بين فنّ محمود البدوي وبين ذلك
اللون من الفنّ الذي أخذ الآن يلقي قدراً متزايداً من الاهتمام في العالم
الغربي، على خلافات أساسيّة بين ما يفعله كاتبنا وما يجري الآن في الفنّ

الغربي. أقصد فنّ ما يسمّى بالشرائط المرسومة (bandes dessinées) أو الكارتون - وهي شيء يختلف اختلافاً أساسياً عن الكاريكاتير، وله خصائصه الفنيّة المميّزة بل هو نوع جديد تماماً من الفنّ يثير الانتباه جداً هذه الأيام. وأقصد به تلك الرّسوم التخطيطيّة التي تحكي حكايات خرافيّة أو مغامرات عصريّة. هنا نجد الشخصيات، أساساً، أنماطاً أو نماذج، أو قوالب رئيسيّة، ليس فيها سفسطائيّة التحليل الفردي، بل الوضوح - السّطوح في التحديد والقطع. الفتاة - مثلاً - دائماً نجلاء العينين جداً، ناهدة الصّدر جداً، هضيمة الخصر إلى حدّ خرافي؛ بأقلّ الكلمات وأنفذها، وكأنّها كلمات قاليّة، تصل إلى الغرض وتدير الدّراما. والفتى مفتول العضل، شجاع دائماً بل مقحام، شهم، لا يتردّد أبداً، وهكذا. هذه الأساطير العصريّة - في العالم الأوروبي والغربي بصفة عامّة - تمثّل أوضح تمثيل تيّارات المعتقدات الشعبيّة في العصر الحديث، وهي في الواقع شكل جديد من أشكال الفنّ يجد حفاوة جديدة من النقاد وعلماء الفنّ.

الفرق الأساسي بين فنّ محمود البدوي وبين هذا الفنّ الغربي الجديد نسبياً، أن محمود البدوي فنّان مصري أساساً وعميق المصريّة، يستلهم روح الحدوثة المصريّة الشعبيّة العريقة، بل ويجري عمله كلّ في سياقها لا في سياق الواقعيّة التي عرفناها من الغرب. أطرح هذه الرّؤية على قرائه ونقّاده، وفي يقيني أنهم سيجدون فيها شيئاً كثيراً من تفسير سرّ المتعة التي نجدها في فنّ محمود البدوي. إنّه دائماً ينطلق من معتقدات شائعة وشعبيّة تخامر وعينا الجماعي - دون أن نحسّ - وهي في الغالب معتقدات لها سطوة مسلّم بها دون أن نتمثّل أو حتى دون أن نأبه لما يمكن أن يكون فيها من الصّحّة والدقّة العلميّة، معتقدات تخضع (كما لا بدّ أن تخضع) للتحليل العلمي عند الدراسة، ولكنها لا تنبثق عنه ولا تتصل به، مثال ذلك تلك المعتقدات من الرّصيد العام الشائع عن الفحولة الجنسيّة في بعض المواقف، عن الخيانة أو الوفاء، عن عدالة السّماء وتوافق القدر، عن أنماط

من السلوك ومصادفات الأحداث، بل إن هذه المعتقدات المأخوذة أو المستوحاة من الرصيد العام للناس لا تجد تعبيراً عنها في أحداث القصص - وخاصة في نهاياتها، فقط، بل يعبر عنها الكاتب صراحة في جمل تقريرية «فكرية» مباشرة تدخل في صلب القصة على لسان الكاتب نفسه أو لسان الأشخاص - أو الشخصوس - types - فليس في عمل البدوي أشخاص (persons) أو شخصيات (personalities) بل شخصوس أي أنماط (types) قد ترتفع أحياناً إلى مراتب الأنماط الرئيسية (archtypes).

فرق آخر وهام، لا يتميز به البدوي وحده في الواقع، بين القصة القصيرة الغربية والقصة القصيرة كما تكتب الآن في مصر أو في البلاد العربية الأخرى، إن قصتنا القصيرة تنبع حقاً من طبيعة وجداننا وبصيرتنا الجماعية، إنها تبتعد شيئاً فشيئاً عن الشكل الغربي التقليدي المحكم المدور على ذاته المتقن الصناعة وتطوّر شيئاً فشيئاً لتراث الحدوتة الشعبية بإسترسالها وعدم تقييدها بضرورة التجاوب الدقيق بين أجزائها، أي تتميز القصة عندنا بانسياب طولي إن صحّ القول - وترسل في الزمن لا تدور بؤرته حول شخصية واحدة أو أكثر، وليست له حبكة قصصية مغلقة الدورة، بل يتدفق في عملية متطاولة متعاقبة الفصول - وهو شكل تزداد صعوباته الفنية عن الشكل التقليدي، إذ يتعرض - مضاعفاً - لخطر الوقوع في الثثرة والحشو، إلا أن محمود البدوي - ببصيرته الصافية وأداته النقية - قد وفق فعلاً في أغلب الأحوال إلى النجاة من هذه الأخطار، ووفق فعلاً إلى الوقوع على هذه الكنوز الثمينة في الشكل القصصي الذي يندرج أساساً في سياق الحدوتة - أي في سياق الفانتازيا - ومن هنا جاءت جاذبيته التي لا تقاوم، وتلك المتعة الشائقة الفريدة، وتلك الراحة النادرة التي يستروحها القارئ معه. أريد في النهاية أن أحيى - تحية حارة - ذكرى هذا الفنان الوديع العظيم، شاعر الحدوتة الشعبية الجميلة في شكلها القصصي الجديد.

قمم الحساسية القديمة

يوسف ادريس

صاحب الموهبة «الحوشية»

ظلّ يوسف ادريس يهّب على حياتنا الثقافية والأدبية والاجتماعية، طوال أربعة عقود، كما تهبّ العواصف - أو زوابع الخماسين أحياناً - تدفعه وتحفزه دون توقّف عرامة عضوية ونفسية معاً، وشجاعة الاقتحام، وشهوة احتلال الصدارة والاستثثار بموقع فريد تحت الأضواء، وحرارة الإقبال على العبّ من الحياة عباً نهماً، يرفد ذلك كله، أساساً، موهبة كبيرة، وخاصة في فنّ القصة القصيرة وفنّ المقال، دائماً ما أسميتها موهبة «حوشية» أي فطرية، ووحشية، وملهمة دون تدبّر متعمّد تقريباً، ودون ارتكان إلى تعمّق جوانب الدرس أو التمعّن في التقنيات.

هذا «الكاتب العاصفة» هو الذي سار بفنّ القصة القصيرة في مصر، وبالتالي في سائر البلاد العربية، من مرحلة إلى مرحلة، وبذلك وضع علامة فارقة في تاريخ تطوّر هذا الفنّ الصّعب الجميل.

وباستثناء رواد كبار مثل ابراهيم عبد القادر المازني، ومحمود تيمور في باكر أعماله، ومحمود طاهر لاشين الذي يكاد أن ينسى الآن تقريباً، وبحسب حقي العظيم، رحمه الله، وبغضّ النظر عن بذور الطليعية والتجريبية التي كان رواد آخرون (ظلّوا هامشين ومغمورين في الظلّ حتى عهد قريب) يلقونها في التربة الخصبة، فلم تنوع وتزدهر الكتابة الجديدة حقاً إلا بعد مرور عقدين من الزمان على الأقلّ، وبعد زلزال التغيرات الاجتماعية والثقافية، فقد كان التيار الرئيسي الغالب في القصة القصيرة حتى أوائل الخمسينيات

إما تقليداً أو ترسماً لخطى النموذج الغربي كما وضعه جي دي موباسان الفرنسي وتشيوخوف الروسي وأضرابهما، مع نوع من التعريب والتقريب وتراوح من المغازلة إلى التورط في شبه الرومانسية أو الميلودرامية الصراح، من ناحية، وإما تمريناً بلاغياً يستلهم النموذج القديم من أدب العرب، من نحو المقامة أو النادرة الطريفة، مع نوع من التخصيص ومقاربة روح العصر ومشاكله، من ناحية أخرى.

في الخمسينيات الباكورة عصف يوسف ادريس بالنموذجين الأساسيين، كليهما، وانفجرت مجموعته «أرخص ليالي» في الساحة المصرية التي كانت تمر بمتفجرات سياسية أو اجتماعية أو ثقافية وأحدثت صدمة باهرة.

للمرة الأولى، ربّما، وجدت جمهرة القراء العريضة أن القصة القصيرة ليست فقط - كما كان يقال كثيراً عندئذٍ - «شريحة من الحياة» أي ستاتيكية أساساً، مقتطعة، ومثبتة، وساكنة، بانتزاعها من سياقها، بل هي عند هذا الطيب الشاب الذي انقضّ عليه عشق الكتابة، بؤرة مشتعلة ومتقدة بالحركة، موجزة جداً، مضمرة الدلالة، ضوؤها مركز وموجه، مسدّد كطلقة الرصاص إلى نقطة محورية تلخص الحركة الفردية والاجتماعية معاً، بضربة قلم واحدة بسيطة جداً وناقذة إلى الهدف.

ولأنها لقطات من لحم الواقع المصري الحيّ القريب الحاضر حضوراً قوياً في الأذهان وفي الشاعر - أي في الحس العام - سواء كانت في الريف الفقير أو في شوارع المدينة - ظاهرها وقاعها، أي جزازات تقطر بالدم الطازج، وتنبض مازالت، مرفوعة من قلب هذا الواقع ببراعة مبضع حاد وقاطع، ولأنها جاءت بالضبط في لحظة تاريخية مهيأة لها ومتفتحة لتقبلها، فقد كان تطابق السياق الاجتماعي والسياق الفني كاملاً ونادراً، وأثارت هذه القصص اهتماماً واسعاً، يرفده نشاط اجتماعي وسياسي واسع، وبدأت المرحلة الجديدة في فنّ القصة القصيرة تشقّ طريقاً سار فيه الكثيرون، أقلّ موهبة وحرارة، ولم يبرز فيه إلا الأقلون.

من الصعب تحديد، أو تصنيف، أو وضع بطاقة على هذه الموهبة الحوشية، شأن كل المواهب التي تستعصي على التقنين أو التأطير، وكما أشار هو نفسه في أكثر من موضع، لا أتصور أنه من المسلّم به تماماً أن يسمّى أدبه «واقعيّاً» بمعنى رصد مظاهر «الواقع» الخارجيّة أو آلياته الاجتماعيّة والسيكولوجيّة فحسب، وعلى الرّغم من براءة بعض شطحاته الفانتازيّة، وبساطتها، فإنّها قائمة بالفعل في طبقة من طبقات عمله الفنيّ. ولا يخطئ الحسّ أيضاً جنوحاً أو نزوعاً نحو مفهوم رومانسيّ عنده - لا في الحبّ فقط بل أساساً في الوطنيّة - مهما كانت مسارح الفعل القصصي «واقعيّة» أي موضوعيّة داخل سياق الحياة اليوميّة الظاهرية. ولا تقتصر هذه الاقتحامات الفانتازيّة أو رومانسيّة الظلال، على مسرح يوسف إدريس، إذ تتّضح تماماً على نحو مجتهد ومشخص في مسرحيّات مثل «جمهوريّة فرحات» أو «المخطّطين» أو حتى «البهلوان» بل تتسلّل إلى أعماله القصصيّة والروائيّة وتبطّنها أحياناً كما يحدث في «قصة حبّ» أو «البيضاء» أو «بيت من لحم» أو حتى «نيويورك ٨٠».

كان ولوجه ميدان التحليل السيكلوجي في القصص القصيرة أو في الرواية (انظر مثلاً «نيويورك ٨٠» أو مجمل رواياته) ينبع من طاقة فياضة بالخيال، والشطح أحياناً، عذّباً وشائقاً، ومن أفكار واضحة عنده تمام الوضوح وموضوعيّة عنده - وفي الحسّ العام - موضع القضايا المسلّم بها.

أمّا اقتصاد عبارته، ومقدرتها على النفاذ من أقصر طريق، فليس من الضروريّ في كلّ الأحوال أن تكون من خصائص «الشاعريّة» (ما أحوجنا إلى دقّة استخدام هذا المصطلح الذي ذاع وشاع وملاً الأسماع أخيراً، وما أشدّ ضرورة تحديد معناه) بل هي، وخاصّة في قصصه القصيرة الباكّة، نظرة ثاقبة وضاربة هدفها مباشرة، بإهام يرقى إلى مرتبة الإحكام.

وكان من الضروريّ إذن، باتّساق العوامل الدّاتيّة والفنيّة والاجتماعيّة، أن تصبح شخصيّاته إشارات دالة مفصّحة الدّلالة، وليست أنماطاً مجرّدة،

ولا حاملات للشعارات (ولا للقرايين بطبيعة الحال).

في المسرح نظر يوسف ادريس (تنظيراً غير ضروري) لما أسماه «مسرح السامر» كما طبقه على نحو أخص في «الفرافير» مقتبساً تقنيات مسرح الفودفيل المصري، كما كنا نراه في الموالد وفي السيرك الشعبي، أكثر من استلهامه تقاليد شعبية غير موثقة كل التوثيق، لكن تلك الموهبة الحوشية، (لا التنظيرات الفقهية) هي التي ساندت عمله الفني المسرحي، فلا شك أن عنده قدرة فائقة على «الحكاية» كما نعرفها عند كبار الحكّائين. وعلى الرغم من سعي إلى الإحكام في الحكمة - لا تفتقر إليه قصصه القصيرة - فإن تيار السرد عنده يندفع به - كأثماً رغماً عنه - ويمضي متدفقاً وآسراً في تقلباته ودواماته، ذلك مما يجنح بمسرحياته - خاصة - إلى نوع من التمرد على خصائص ومواضع المسرح الأوروبي منذ عصر النهضة والعصر الإليزابيثي وحتى القرن التاسع عشر، وعلى جدران المسرح الأربعة، وينزع به إلى تشعب - بل وتشعث أحياناً - وتحطيم للصناعة المحكمة وقد يكون في ذلك كله متعة نادرة كما قد يكون فيه شطح التمرد الخالص.

سنظل نذكر له هذه الجرأة في ابتداع ما رآه شكلاً جديداً من أشكال العمل المسرحي هو في رأيه امتداد وتطوير لتقاليد مسرحية شعبية عريقة ومنسية، ولكن تلك الجرأة نفسها هي أبرز خصائصه فنه وحياته على السواء.

فلّ يوسف ادريس يقدم بلا تورّع على الصراع مع متع حياته وفنه، على السواء - أياً كان الثمن في بعض الأحيان - وعلى استعداد لتجرّع عقابيل مرارتها. ومن غير خشية أن يقذف بنفسه في لججها، ليستأنف معاركه المتصلة من جديد.

ليس بعيداً عنا موقعه الشهيرة فيما يتعلق بحرب أكتوبر (تشرين الأول)، ومع الشيخ الشعراوي وجمهوره، ومع وزير الثقافة الأسبق وكتّابه، ومع جائزة نوبل،

أي مع رموز السُّلطة الأدبيّة، أشخاصاً بعينهم أو موضوعات، على اختلاف مواقعها ومراكزهم، كأنما كان يعرف أنّ هذه السُّلطة بالذات له وحده.

وفي غمار عباب حياته المتقلّبة بالدوامات والافتحامات، بالكُرّ والفرّ، والهجوم والدِّفاع والإقدام والإحجام، والاندفاع والتراجع، أريد أن أحيي هذه الجرأة ذاتها، في عزوفه خلال عقدين من الزمان عن مواصلة إبداعه في القصة القصيرة أو المسرحيّة (السؤال هو: هل كان من الممكن أن يواصل دون أن ينال من تراثه الشّخصي نفسه؟) هذه الجرأة - وهذا الحسّ المرهف بما يطلبه الحسّ العام - في عكوفه على إبداع فنّ صعب وخطر المزالق، كان قد خبا ضوؤه أخيراً بعد أن كانت له مكانة كبيرة في العقود الأولى من هذا القرن العشرين، أعني فنّ المقال الأدبي، أو على الأصحّ جنس المقالة باعتبارها من الأجناس الأدبيّة القائمة برأسها، لا تنتمي إلى «النقد» ولا إلى التحقيق الصحفي، لكنّها «خلق» جديد.

أعاد يوسف ادريس إلى هذا الفنّ حيويته ومرونته، وسوف نفتقد من الآن حرارة هذه المقالات وجاذبيتها، والتصاقها بهوم الواقع اليومي، وحفاوتها بما يؤرق الناس في مضطرب معاشهم - وربّما مماتهم أيضاً - وسواء صغرت أو دقّت مشكلات الناس ومشاكلهم، أو كبرت وجلّت، فقد كان هذا الكاتب يعرف أن يمزج بها حميّة الإفضاء عن ذات نفسه والبوح بهواجسها. وسوف نفتقد تلك اللّغة التي تتمرّد - عن وعي وقصد وإلهام معاً - على مواصفات «السّلامة» اللّغويّة والمأثورة الباردة الصّاحبة التي أصبحت قوالب تكاد لا تعني شيئاً، لكي توغل في تركيبات وسياقات خاصّة وفردية، مستقاة من الرّصيد الشّعبي الثّمر، من طريقة النّاس في الكلام وتلقائيتهم ومن تقنيّات الرواة الحكّائين محدثين وقدامى على السّواء، ولكنّها منبثقة أساساً - شأن كلّ «لغة» - عن مادة الخبرة الحياتيّة نفسها، نابعة منها لكي تخدمها دون فصل ممكن بين هذه اللّغة الخاصّة وبين مادتها.

لكنّنا سوف نفتقد على الأخصّ جرأته في تناول موضوعات متفجّرة

حيناً، وحساسة حيناً، وحرجة بل ومحظورة في بعض الأحيان، كان يخشى الكثيرون أن يمسوها خشية احتراق أصابعهم أو مقاعدتهم، ولعل الكثيرين مازالوا يناون بأنفسهم عنها، أما يوسف ادريس - على ثقة من مكانته وما يكاد يكون عصمته أو منعته على رغم صعود المد وانحساره - فكان يتناولها بملء اليدين وبأعلى الصوت ودون تورع من الشطط والغلو في أحيان كثيرة.

أتصور أنه بالفعل قد سار شوطاً غير مسبوق في افتراع صورة خاصة به لجنس أدبيّ لعلنا قد أغفلنا أهميته ومنعته معاً. واستطاع أن يكسبه ازدهاراً وشعبية عريضة.

الجوهري هنا هو انحيازه الواضح والمعلن - بل الصارخ أحياناً كما كان يوسف ادريس يحب أن يصرخ - للمستضعفين والغلبة وأغمار الناس، وانضواؤه بلا تردد للاستنارة والعقلانية بأوسع مدلولاتها، ووقوفه بصلافة - مرّات عديدة وإن كانت حتى مرة واحدة تكفي - في وجه قوى الغيبة والظلامية والرذّة الروحية.

تلك علامات الكاتب الذي رأى نفسه دائماً مرتبطاً بما يحسه من حركة الواقع الاجتماعي والسياسي بل اليومي، والذي يضع نفسه موضعاً يحس دائماً أنه في المقدمة.

ربما كان اختياره لفن المقال اختياراً صعباً، وربما كان اضطراراً عصياً، لكنه مبرر بالفعل تحت ضغط التقلبات الاجتماعية والثقافية الحادة التي مرّت بها مصر - والبلاد العربية - منذ الستينيات.

أما المبرر الحق في هذا المجال - مجال الإبداع الأدبي - فهو أن المقال عنده ارتقى إلى مكانة الفن، ولم يقتصر على الرصد أو التحقيق، كما اتسم بخصيصة الانخراط في القتال، ولم يكتف بأداب القول، وشكلياته، ولا حتى جماليته.

عرفت يوسف ادريس معرفة شخصية لأول مرة، بعد أن قدمت إلى

القاهرة من الاسكندرية، في عام ١٩٥٥ على وجه الدقة.

كنت عندئذ أقول ما لست مستعداً الآن أن أرجع عنه ولا أن أوقع - الآن - بإمضاء نهائي عليه: إنه ليس في ساحة القصة المصرية القصيرة المعاصرة إلا، «يأءان» هما في الوقت نفسه «الفان»: يحيى حقي ويوسف ادريس. ذلك قد أصبح الآن تاريخاً.

كنت أقيم مع ألفريد فرج (اسكندرابي آخر) في شقة واحدة أظنها كانت تقع في الدور السابع من عمارة تقع على خط سكة حديد حلوان - باب اللوق، في شارع المتديان.

وكان يوسف ادريس يسكن في شقة في الدور الأرضي من العمارة نفسها، قبل أن ينتقل إلى الدور الحادي عشر (ربما؟) وقبل أن يتزوج.

التقينا بطبيعة الحال وكانت لنا مناقشات ومساجلات هادئة حيناً وحامية حيناً، وسمعت منه آراءه المعروفة في أن الطرب الحق، والفن الحق بالتالي، عنده هو أم كلثوم، وعبد الوهاب، وسيد درويش، وليس بيتهوفن مثلاً الذي لا يطربه ولا يهز مشاعره، وكان يقول ذلك بلا شك مدفوعاً بما يحس أنه روح مصرية خالصة ومخلصة في أن، وليس هذا المجال الآن مقام بيان اختلافي معه في تصور كنه هذه «المصرية» واتفاقي معه في الانحياز لها، بل التعصب لها.

قرأنا مرة قصتي «حيطان عالية» وكان معنا، أنا وألفريد فرج، وهي قصة تنتهي بأن يعود بطلها - غير المسمى - يتلمس الدفء «من جسم امرأته في الليل - حتى الصباح، ويأوي إلى قطعة من الأرض ألفها. يؤوب إلى حضن أنثاه، ينشد ليلة راحة، حتى الصباح».

قال يوسف ادريس ما معناه ليترك جعلت الرجل يضرب بقدمه، مثلاً، قطعة حجر أو حصاة، أو زلطة في الشارع، يعني حركة ترمز إلى الاحتجاج، والغضب، والثورة، لا إلى السكون. على أن أفضل قصص

يوسف ادريس لا تنطوي على مثل هذه الإشارة السّافرة، بل قيمتها في أنّها تضرر ولا تفصح، ومع أنّ كلمة «حتى الصّباح» تكفي، مكرّرة مرّتين.

اختلفنا إذن، واتّفقنا، في تلك الأيام الأولى من بكرة الشّباب وإن ظلّت المودّة والتّقدير هما العماد المقيم لعلاقة ممتدّة تتوثّق حيناً ويضرّ بها الزّمن وتقلّبات الحياة والعمل العام أحياناً، ولكنني في تلك الفترة الأولى عرفت منه مباشرة وشخصيّاً وبشكل حارّ ذلك الحكاء الرواية السّاحر الأسر، تسيطر عليه شهوة الحكاية الشفهية الجامعة التي لا غلاب لها فتقلّب حكاياته التي يضع فيها كلّ خلجات - بل كلّ اندفاعات الرّوح والجسم معاً - بين تفصيلات الواقع الدّقيقة التي تلتقطها عين فاحصة، بفطرتها ودربتها معاً، وشديدة الذّكاء واليقظة، وبين شطحات الخيال والفانتازيا التي تتلبّس صورة هذا الواقع تلبّساً لا تملك معه إلا أن تسلّم له بها، مع علمك يقيناً أنّها ليست إلاّ خيالات. (أليس هذا هولب معنى «الواقع» في الفنّ؟) ومن وراء ذلك صنعة بارعة واختراق للمواضعات والمصطلحات الاجتماعية التقليديّة، وتسليم مضمّر وأساسي (مع ذلك) بما ينطوي عليه الحسّ الشائع العام في آونة محدّدة، وفي قطاع محدّد من النّاس يعرفهم معرفة دقيقة بحسّاسيّة مرهفة تكاد تكون فطريّة وملهمة.

هذه على وجه الدّقة من خصائص فنّه المكتوب الذي ما أسهل أن تحيله في وجدانك، ومن غير قصد منك، إلى نوع من الفنّ الحكائي الشفاهي الشعبي شديد الإمتاع.

لا أذكر من حكاياته عندئذٍ إلاّ مشهداً واحداً ظلّ حيّاً، بل عارم الحيويّة في ذاكرتي، في غمار ما كان يحكيه باعتباره قد حدث له من أيام، أنّه كان يصعد درجات السلم في العمارة - لآية غاية؟ وفي آية ظروف؟ ذلك كلّه كان محبوبك البناء وإن كنت لم أعد أذكره - لكنّه كان ينشّط بيديه، بأصابعه، بأسنانه، بدرجات السلم يدفع بجسمه وينفسه إلى أعلى، درجة درجة، في مجالدة الحياة أو الموت، دون أن يصدر عنه صوت إلاّ أنين خافت، يتعلّق

عضوياً وروحياً بأمل لا يمكن أن يتنازل أو أن يتخلى عنه .
أليست هذه الصورة المبكرة شديدة الدلالة ، بعد انقضاء قرابة أربعين عاماً؟

إن حضور الحكاء - أو الراوية الشفاهي تقريباً - أي حضور الكاتب نفسه . دون قناع ، دون اللواذ بالحيل التقنية المألوفة ، بهواجس الكاتب وتأملاته ، بمشاركة مُعلنة مع القارئ ، في قصص يوسف ادريس ومسرحة ورواياته وفي مقالاته على الأخص ، يعطي لعمله مذاقاً خاصاً وربما فريداً - ويخلق وسيلة للتواصل المباشر مع القارئ ، سواء كان ذلك على سبيل البوح والإفشاء والاعتراف ، أو على سبيل التأمل والتفكير ومحاولات التفسير والتعليل .

إن متعة الكاتب الجليّة في اتّخاذ هذا الأسلوب متعة معدية بل سريعة العدوى ، تنتقل حرارتها إلى القارئ دون عوائق تقنية ، حتى لو كان في ذلك تضحية بتقنيات أو رؤى جمالية وفنية ، وبالتأكيد مع غنية عن قيم شكلية أو لغوية معينة ، بل بسبب من ذلك .



يقاس الكاتب الكبير لا بما حققه فقط ، ولا بما أنجزه من بعده تلاميذه ومريدوه ، على الطريق التي رسمها لهم ، فقط ، بل بأنه أرسى أسساً تتيح لغيره أن يشيدوا عليها بنايات جديدة قد لا تتفق في تصميمها وتنفيذها مع تصوراته الأصلية ، وإن كان يصعب بناؤها من غير وجود هذه الأسس الأولية .

كما يقاس الكاتب الكبير لا بغزواته فقط ، بل أساساً بتميزه من بين تنويعات وتعدّات شتى ومتباينة ، بل ومتناقضة متنافرة أحياناً من الإبداع الفني .

إن تجاوز ما حققه الكاتب الكبير إلى آفاق أرحب وأكثر بكمارة وأعمق غوراً هو - بهذا المعنى - تكريم حقيقي له .

القسوة والدقة والعقيدة النحوية

عند

يحيى حقي

أذكر أنني عندما جئت إلى القاهرة من الإسكندرية سنة ١٩٥٥ وسئلت عن أفضل كتاب القصة القصيرة فقلت إنه ليس هناك إلا يحيى حقي ويوسف إدريس، لم أكن قد بلغت الثلاثين يومها ولم أكن قد نشرت كلمة واحدة.

من المحتمل أن الإجابة قد تغيرت الآن كثيراً، لكن لا شك أن هذين البائتين دوراً لا نكران له في أكثر من مجال وبخاصة في ذلك النوع الأدبي المراوغ والمرهف وصعب التحديد: القصة القصيرة.

مازلت أذكر ليحيى حقي إلى جانب ذكائه الخاطف ولماحيته ومكره الحميد دماثة وتواضعاً نادريين. في المدة الثانية ربّما، التي لقيته فيها، قابلني بابتسامة عذبة، وعيناه تلمعان قائلاً بآرق ما في صوته من ديبلوماسية: «الأستاذ إدوار الخياط».

لم أصحح له خطأ كان هو يعرف صحته على وجه اليقين ولم يكرّر هذا الخطأ بعد ذلك أبداً، لأنه عرف أنني لا أعنى بحال من الأحوال بأن أثبت ذاتي، وأؤكد هويتي في مجال التعارف والتعريف الاجتماعي.

ولا أريد أن أنسى له أبداً أنه كان الذي يرفع سماعة التليفون ويسأل ما إذا كنت قد فرغت من كتابة قصة أو ما إذا كنت أحب أن أكتب في موضوع كذا أو كذا...

وبذلك وحده، ويمثل هذا، أسر هذا الرجل العظيم قلوب محبيه
ومريديه وإن لم يكن بطبيعة الحال يتردد في أن يداعبنا دعابات لا تخلو
أحياناً من ثقل البد، مهما كانت تلهمها دائماً روح المودة الخالصة.

بعد هذه اللمحات التي تأتي عفو الذاكرة لعلني أريد فقط أن أشير إلى
علامات تجول أحياناً بخاطري.

فلعل الماثرة التي تبقى ليحيى حقي والتي قال هو بنفسه إنه يؤثر أن تبقى
له حتى إذا ما أغفل إسهامه الواضح المؤثر في تطوير القصة القصيرة، هو
أنه معني «باللغة» حقي بها أي أنه في نهاية الأمر لغوي قبل أن يكون كاتباً
قصصياً إذا صح هذا السرف على أنفسنا وعليه في التعبير.

الفكرة التي تشيرني في هذا المضمار هي : أن يحيى حقي لا يني بعيد،
ولكن لا يزيد، في أن هناك كلمة واحدة فقط تؤدي معنى بذاته، أو لفظاً
أو تركيباً لغوياً فقط يفي بمقتضيات إحساس ما، أو موضوع ما، وليس لهذه
الكلمة أو اللفظ أو التركيب من بديل وليس أمام الكاتب من مناص أن
يجد هذه الكلمة بالذات . . .

ولعل ذلك في السياق التاريخي للكتابة عندنا فتح له أهمية كبيرة في
السمي نحو تنقية الكتابة من التهذل وفرز كل فضول عنها وتطهيرها من
القوالب المألوفة والإكليسيات التي تجري على القلم مجرى كانه لاواع.

لهذه الدعوة - الدعوى - من يحيى حقي فضل لا يُقدر في العمل على
الوصول بالكتابة إلى تلك الصياغات الباتة الفاطمة التي لا عوض عنها،
ولكن هناك لها أكثر من مستوى نظري ونقدي يمكن لنا أن نأمل في سبر
أغواره، أكثر من قبوله دون قلب النظر فيه.

وليست حفاوة الكاتب الكبير يحيى حقي باللغة خافية، فقد كتب عنها هو
نفسه كثيراً وخصها بالحديث في أكثر من مجال وكتب عنها الكثيرون.

قال مرة - كما أسلفت، ما معناه أنه يؤثر أن تذكر له عنايته باللغة، في القصة وفي النقد، إذا لم يُذكر له شيء آخر.

ولاشك في أن إسهام يحيى حقي في تطوير فن القصة مما لا يُنسى، وأن عمله الدائب في قلب الفكر في شتى مناحي النظر، تاريخاً ونقداً وتنظيراً وتأملاً وسياحة في آفاق الفن على تنوعها، رصيدٌ ثمين وسمٌ خضمٌ للدارسين أن يقعوا فيه على دررٍ نادرة، أو على الأقل، على ما يشير الفكر ويستنفر التفاعل النشط.

فاضت الأقلام، وسوف تفيض إلى أمد طويل، كما أتصور، في العلاقة الخاصة التي تربط بين الكاتب الكبير ولغته، وكتبت - كما كتب غيري - عن دقته الصارمة في هذا السياق بحيث لا يتحيف السرف والتزويق والإطناب على «المعنى» عنده من ناحية، ولا يُبترس «المعنى» بالاقتضاب والاجتزاء من ناحية أخرى، بل تنطبق الكلمة على مضمونها انطباقاً تاماً، انطباق الجسم والروح وإن كان قد أشاد بما أسماه «الإيجاز النبيل الكريم» وهو سرّ البلاغة في العربية، وكان من مميزات في صدر الإسلام^(*).

وفي العودة إلى محاضراته الضافية التي أوردتها في كتابه الهام «خطوات في النقد»، بعنوان: «حاجتنا إلى أسلوب جديد» غنية لمن يريد الاستزادة من عقيدة يحيى حقي الفنية في هذا السياق.

على أن الجانب الذي أريد أن أناقشه قليلاً الآن هو ما يسميه يحيى حقي «الحنمية» في الأسلوب، أو ما يسميه مرة أخرى «الأسلوب العلمي» الذي:

«يعتمد على تحديد المعاني وبالتالي اختيار ألفاظ محدّدة لها، بل أقول ألفاظاً حتمية بحيث لا يكون المكان صالحاً إلا للفظ واحد، ويتعذر أن يستبدل به لفظ آخر».

ويبادر الكاتب الكبير بنفي مظنة قد تطرأ على ذهن قارئة:

(*) انظر «خطوات في النقد»، يحيى حقي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

«إنني أتكلّم عن الأسلوب الأدبي، والجمال من شروطه الأساسية التي لا غنى عنها، ولا يوجد فنّ بلا صنعة». «إنني لا أنكر موسيقىّة الأسلوب بل بالعكس أتمسّك بها وأحرص عليها حرصاً شديداً. أدني أن تستمدّ موسيقى الأسلوب من الأثر البدائيّ الآليّ الذي يولد ويموت عند التلفّظ بالكلمات والانبهار بأوّل رنينها، بل تستمدّ من روح الكاتب، من نفسه، مزاجه، شعوره، فيضه، انطلاقه... تسمو... إلى لحن غنيّ أعمق، متشابك، ينشأ بالتأمّل الشامل والصبر».

(وعلى سبيل الاستطراد، فما أصدق هذا الكلام وما أفعله في حسم المعركة الصاخبة الزائفة عن «قصيدة الوزن» أو «قصيدة النثر» وهي التي يثور عجاجها، ومايزال، حتّى الآن، فيما قد خلص الناس منها منذ أمد بعيد، ولعلنا - في تراثنا المجهول المهتمش نفسه - كنّا قد خلصنا منها حقّاً، من زمان).

سوف أنهي عرضي لجوهر عقيدة يحيى حقّي اللغويّة، باقتباسين أوردتهما في محاضرتي، الأوّل عن باسترناك:
«... الألفاظ، كلّها صائبة تسقط في وعائها المرسوم الذي خلق لها».
والثاني عن كونفوشيوس:
«... حين لا توضع الألفاظ في مواضعها تضطرب الأذهان...».

جوهر هذه العقيدة، إذن، في تصوّري، هو أنّ هناك كلمة واحدة فقط تؤدي معنى بذاته، هناك لفظ، أو تركيب لغوي واحد فقط يفني بمقتضيات إحساس، أو موضوع ما، ليس لهذه الكلمة، أو اللفظ، أو التركيب من بديل، إنّها «حتميّة» و«علميّة» ليس أمام الكاتب من مناص عن أن يجد هذه الكلمة بالذات، هذا التركيب وحده، هذا اللفظ دون غيره لكي يوضع في موضعه، لكي يسقط في وعائه المرسوم الذي خلق له.

وما من شكّ عندي أنّ هذه «الدعوة - الدّعوى» في سياق التطوّر

التاريخي للكتابة عندنا منذ أوائل القرن حتى الخمسينيات على الأقل - وربما حتى الآن أحياناً - كان لها فضل كبير في العمل على نفي الترهل والخشوع عن الكتابة، بل أكثر. أهمية هذه الدعوة أكبر بما لا يقاس إذا رأينا سعيها نحو تنقية الفكرة، وتحديد الحس أو الانفعال وضبط التعبير عن العاطفة (مثلاً) بحيث لا تجور عليها الميوعة أو التسايل، وبحيث يُبلور ذلك كله، ويُقَطَّر، في ضوء ساطع وناصح، وهي أساساً دعوة إلى الخلاص من القوالب المكرورة المبتذلة التي بلغ من تسطحها أن فقدت أثرها، وثلمت طعنتها (إلا إذا استخدم القلب لدحض القلب وتعريه ما فيه من خواء، في أساليب المحاكاة الساخرة التي يسميها الغربيون «البارودي»، على سبيل المثال) وقد ظلّ الكاتب الكبير يجاهد باستمرار لكي يصل إلى نفي هذه الصياغات عن الكتابات القصصية - والنقدية - التي تصلصل فيها هذه العملات الماسحة المبرية التي لم يعد لها رصيد، لا لمجرد أن فعاليتها قد أهدرت، بل لأنها أولاً وأساساً أصبحت لا تعني شيئاً، أو لأن «الكاتب» يلجأ إليها عن فقر في الروح أو جذب في الفكرة، أو إيثار للاستسهال.

إذ إن اللفظ وطاقة الكلمة، وشحنتها، اللغة ومضمونها لا فصل بينهما، بحال، كما هو بديهي ومعلوم وإن كنا قد ننساق إلى نسيانه في بعض الأحيان.

ومن هنا مدخلي إلى مناقشة هذه العقيدة اللغوية التي وإن كانت ماثرة كبيرة، إلا أنها تظلّ تثير عندي قدراً من التفكير.

ذلك أن هذه العقيدة تقوم على أساس متضمن ومفترض وليس موضوعاً للمناقشة عند صاحبها: هو أن ثم معنى، ثم إحساساً، ثم موضوعاً هو قائم هناك، محدد، ماثل بذاته في الخارج، في عالم أو منطقة مسدل عليها ستار «اللاإفصاح» - في «وعاء مخلوق لها» - وأنه مفروض، سابق، كامل، في ذاته (وإن كان ذلك «بالقوة» كما يجري مصطلح الفلاسفة القدامى) هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى فإن هناك الكلمة أو اللفظ أو التركيب اللغوي الذي على الكاتب أن يجده، ما أسعده حين يقع عليه، هو وحده، فقط، دون غيره، لا بديل عنه، لا مناص منه، فهو «حتمي»، نهائي. وعلى الكاتب أن يقتنصه أو أن يأتيه به الإلهام - الذي يتأتى عن صنعة عريضة، فلا فن بدون صنعة.

هل هذا الفصل الحاسم القاطع بين «الذال» و«المدلول» (برطانة هذه الأيام) بين المملكتين، العالمين، المنطقتين: عالم المعاني وما يجري مجراها من ناحية، وعالم الألفاظ وما هو بسبيلها من ناحية أخرى، هو الذي يفهم من هذه العقيدة اللغوية الفنية؟ هل هذا ما تتضمنه - أو ما تقوم عليه من أساس مفترض سلفاً؟

أم أن الأمر على غير ذلك؟

إن الكلمة - بعينها - عندي تسهم هي نفسها إسهاماً جوهرياً في إيجاد المعنى، وتكوينه، في خلق هذا الحس - أو الانفعال - الذي لا يوجد حقاً وفعلًا إلا بها.

أي أن الكاتب لا يجد، بل يُوجد.

لا يبحث عن حقيقة واقعة ماثلة سلفاً خارج الكتابة، بل إن حقيقة الكتابة لا تتولد إلا بالكتابة نفسها، وتتفاعل متبادل بين شقين هما في تصوّري عنصر واحد أو جوهر واحد ليس فيه أقنومان مختلفان.

أي أن المعنى - بعبارة مبسطة وتلخيصية - لا يوجد إلا في حدود الكلمة - أو التركيب اللغوي - الذي يوجده ولا يقع عليه جاهزاً، منتظراً.

الصياغة بذاتها مقوم جوهري من مقومات المعنى، ليست تابعة له، هي تسهم في إقامة وتخليق وعائها، وتُشكّله. وليس المعنى، بدوره، سلبياً ينتظر الكلمة لكي تبعثه من عدم. إنه إذ يحوس في روح الكاتب أو فكره يتطلّب التحديد والتدقيق والضبط في عملية متبادلة الأثر والتكوين معاً.

كما يفى أيضاً بمطلب الدقة الصارمة في الكتابة. والصرامة هنا صنو الحساسية المرهفة المشحونة بمعرفة عميقة، ثم إن في هذا في النهاية إغناء للغة وتوسيعاً من آفاقها.

قد تبدو هذه القضية كلها أقرب الآن إلى البديهيات المسلّم بها. لكنها لم تكن كذلك حتى الخمسينات على الأقل. وكان ليحيى حقي فضل الزيادة في أن تصبح من أبجديات العمل الفني الآن.

فهل هذا - في نهاية الأمر - هو ما يلتقيه كاتب هذه السطور مع مؤدّي العقيدة اللغوية عند يحيى حقي؟

جانب آخر هام في خبرة يحيى حقي اللغوية، يشف عن شجاعة لعلها لا تتمشى إلا مع صدق فني - ونفسي - لا مرء فيه، هو مقدرة هذا الكاتب النادر على أن يدرج - بل يدمج - في كتاباته القصصية والنقدية على السواء، كلمات وتراكيب يمتحها أو يلتقطها من «اللغة» الشعبية المصرية، بذوق مرهف وحس دقيق - دأبه دائماً:

انظر - مثلاً، هذا الذي يأتي إذ أدب يدي في غخلاته الغنية العامرة، هكذا، عفو الاختيار، من كتاب واحد، وأخير، هو «كناسة الدكان»:

- بدا كأنه، رث قديم، كُهنه، روبابيكيا.

- ربنا لا يحكم علينا بفضيحة.

- ها هوذا يهّم بالصّحّيان.

- صوت كأكأة الغراب.

- تأخذهم بعبلهم.

- تقريص العجين

- يتصاعد قبو

- الملقظ الجسد.

- رمي الجنت.

- يرجع مرجوعنا.

- رجل ظريف بحبوح.

وهكذا، وهكذا غيره كثير.

فهذه تأتي، في سياقها، لأنها كلمات وتراكيب مشحونة بطاقة من القدرة والفعالية، ومحملة بإيجاءات من تراث الشعب وخبرته وروحه، لا تحمل محلها - ولا من بعيد - كلمات فصيحة لا غبار عليها، ولكنها تحمل دلالات أخرى وتراثاً آخر له مصداقيته بلاشك في سياقات أخرى. أما هذه فلا بد من أن نهيئها الفواحة بعطر الدلالات، لها مذاقها الحريف اللاذع أحياناً، أو العذب السلسال حيناً آخر، ولها نفاذها إلى الصميم، والحميم، كما تقتضيه ضرورة الفن، أو الحكيم، أو الدعابة اليقظة أو غيرها، كما أن لها فعاليتها في شحن النص بطاقة محرّكة، منعشة دائماً حتى وإن كانت مؤسية.

وعلى الرغم مما قد يبدو هنا من أن الكاتب الكبير يتبسط مع قارئه ويفرش له البساط الأحادي، فإن وراء ذلك صرامة في دقة الكتابة، هي صنو الحساسية القائمة على فهم وعلم ومخالطة وثيقة للناس الذين على باب الله، والتي تتأتى عن أذن صخو يقظة مدركة لظلال المعاني، وتنغيمات المعاني، وعن ذوق مصفى قادر على الالتقاط والفرز والانتقاء، وعلى ضربات القلم التي تبدو عفوية لفرط تجويد صنعتها.

وصحيح أن إبراهيم عبد القادر المازني - ذلك العظيم - قد اختط بدايات هذا الطريق، وغامر فيه، ولكن المازني كان يلتزم بأن تكون اللفظة أو التركيبية العامة هي في أصلها فصيحة عرّف عنها فصحاء عصر «الإحياء» لشبهة عندهم أو استعلاء عما يستخدمه «العامة»، لكن يحس حقي لم يكن يتردد في أن يغرف بملء اليدين من الرصيد الشعبي الحي الموار أياً كان مخنّد الكلمة أو عراقتها أو جدّيتها وطرافتها، تحدوه في ذلك - كما أتصور - تلك الرغبة المشعوفة بتلمس الدقة والضبط والتحديد وانطباق الكلمة والمعنى،

أو، إذا شئت، تلك العقيدة اللغوية التي ألهمت عمله الزاخر الغني،
وملأت دكانه العامر المحتشد.



لا أريد الآن أن أفيض في ما كتب ويكتب وسوف يكتب النقاد
والباحثون عن خصائص أدب يحيى حقي وميزاته وثرائه ولكن أحب فقط
أن أتساءل: كيف أن هذا الرجل الدمث العذب الذي يفيض رقة وحناناً
قد أمكنه أن يتقصى مناحي الشر في شخصه القصصية إلى هذا الحد؟
كيف أتبع له أن يشرح المعطوب والفاقد في النفس الإنسانية؟ . وأن يغوص إلى
مغاور مظلمة فيها، إلى هذا الحد.

ويكفي أن أشير عفو الخاطر إلى قصة مثل «الفراش الشاغر» أو «سارق
الكحل»، حتى تروعي صرامة في النظرة وأمانة تبلغ غاية القسوة في دقة
التحليل للمعاطب الروحية ومفاسد الناس.

أعرف أن يحيى حقي يمقت في الكتابة تسايل العاطفة أو العواطف
وميوعة «الستيمتالية» وكلنا يعرف ولعه بـ «التحديد» والتدقيق ولكنني أفقد
عنده أحياناً روحاً من الحنان الإنساني على الأثمين الخاطئين، والمعلولين،
فهل هذا الافتقاد عندي هو نوع من السرف العاطفي نفسه الذي أتفق مع
يحيى حقي تماماً في أنه يمكن أن يضر بالنسيج الصحيح للكتابة إلى حد لا
يرجى لها معه صلاح؟

لعل قسوته ودقته في الكتابة هي نفسها ذلك الحنان الإنساني الذي
أفتقده.



في ١٩٤٢ عندما وقعت على عدد قديم من «المجلة الجديدة» التي كان

يرأس تحريرها سلامة موسى، كنت يافعاً رومانيكياً في السادسة عشرة، وقرأت لكاتب لم أكن أعرف عنه شيئاً «قصة في السجن» أدركت أن فنّ القصة في مصر لم يعد ملكاً لأشباه الرومانيكيين الذين كانوا يملأون الساحة عندئذ، وأن شيئاً جديداً وهاماً قد حدث على يد هذا الكاتب: يحى حقى.

ليست دقة الملاحظة بالشيء الجديد في الفنّ القصصي ولكن هذا الصّحوة الكامل الذي لا يشوبه أدنى ادعاء، هذه البلاغة المنزهة عن كل حشو، دون أدنى تفاصيل، وهذا الحسّ المرفف المتوازن بين المشهد الداخلي للروح وما تجيش به من خلجات والمشهد الخارجي الطبيعي الذي يتساق مع الداخلي بإتقاناً للصنعة يتجاوز الصنعة إلى فطرة كامنة أخرى لا تأتي إلا من فرط التحريد، وهذه الحرارة الرقيقة، غير الحارقة التي تشع مع قصص يحى حقى - ومن أحاديثه، ومن حضوره الإنسانيّ الدمث معاً - هذه كلها كانت جديدة.

على أن أهم ما تحقّقه الكتابة القصصية عند يحى حقى - في تصوّري - ليس فقط هذه الدقة المرففة إلى حدّ الصرامة ولا هذا التوازن المحسوب بقدر من الذكاء والمعرفة يجعله يبدو فطرياً طبيعياً لا تعمل فيه ولا تدبير، بل ما يلهم هذه الكتابة كلها من فكر ثاقب يشيع في العمل القصصي ويقيم له عماداً ويؤسس له ويلهمه ويحرّكه. ولعله، لا الحكاية، هو الذي يستأثر به، ولعله هو مصر، وحافزه. فليست القصة عنده بوحاً عاطفياً ولا تصويراً لمشهد خارجي وداخلي فقط بل لعلها ليست في تقديرى ممّا يستهدف أساساً سرد قصة أو طرح مغزى، فقط، بل هي تقوم أساساً على فكر متقد ذوووب لا يفلت السرد القصصي من قبضته لحظة واحدة.

ما زال ذلك مفتقداً في معظم كتاباتنا القصصية التي لا يسندها ولا يقيم

ظهرها ذلك العمود الفقري من الفكر والثقافة . وأما يحيى حقي فليس عنده
على الإطلاق تلك التهذلات في الكتابة ، لا على المستوى التأملي ، ولا على
المستوى اللغوي .

ذلك إنجاز لم يصل إليه إلا القلائل .

القسم الثالث

صور من الحساسية الجديدة

مشاهد من الحساسية الجديدة

على ساحة القصة القصيرة في السبعينيات

بداءةً، تقترح هذه النظرة إلى معالم معينة في ساحة القصة القصيرة المصرية في أثناء السبعينيات، افتراضات منهجية، يمكن أن نوردها بأكبر قدر من الإيجاز، على النحو التالي:

إن النص القصصي وحدة بنائية وعضوية، وله علاقاته الداخلية، وهو بالتالي كائن له استقلاله، وتفرده، وخصوصيته، ومن الممكن - إذا لم يكن ضرورياً - أن تُفَضَّ أسرارُه من داخله.

ومع ذلك، فهو ليس عالماً مغلقاً على ذاته، مصمتاً ومسدوداً في أسوار إطاره النصي، بل هو عالم مفتوح له علاقاته المرجعية الهامة التي من وظيفتها أن تفتح منافذ من الضوء على النص، هي علاقات تتراوح من موقعه في فلك النصوص الأخرى للكاتب، وتشكله من خلال تطور العمل القصصي كله لهذا الكاتب، إلى موقعه من الوعي الاجتماعي بما يحمل من عوامل معقدة ومتشابكة ومتحركة.

إن الكتابة *L'écriture* ليست قيمة شكلية فقط، بل هي أساساً قيمة دلالية. والدوال هنا - بدءاً من نوع نسيج الكلمات، وتركيب الجملة، وسياق الألفاظ، ومحدودية أو ثراء القاموس المستخدم... إلى آخره...، بل اختيار الأماكن والأسماء والأزمان القصصية وتحديداتها أو تجهيلها، لا من حيث هي موضوع أو مادة للعمل القصصي، بل من حيث هي اختيارات

«نصية» (أو «شكلية» في سياق آخر) تشير إلى القصد القصصي - سواء كان واعياً أو غير واع .

إن مجموع التغيرات والتطورات وتراكمها، وتفاعلها، في الكتابة القصصية، على النحو الذي أجهلناه، في حقبة معينة، يشكل تياراً يمكن أن نسميه حساسية جديدة.

وإذا كان من الصعب، ومن غير الضروري أيضاً، أن تُفضل هذه الحساسية الجديدة عن التغيرات والتطورات التي تطرأ في هذه الحقبة على بنية العلاقات الاجتماعية، وعلى الوعي الفردي والاجتماعي بها فإن تغير هذه الأواصر الاجتماعية لا يؤدي بذاته، من خلال علاقة عليّة وحتمية، إلى تغير الحساسية الفنية والقصصية بالتالي، ومن ثم فهو ليس وحده تفسيراً مستغرقاً، أي أن للطاقة الإبداعية للكاتب الفردي دوراً خاصياً ومؤثراً وأنّ للعملية الفنية سرّها المتميز الذي يمكن أن تُجتنب أنحاؤه، دون أن تسبح تماماً حتى آخر مداها، باستخدام الافتراضات السيكلوجية والبيولوجية والعودة إلى مراجع تكون الوعي الفردي للكاتب وتركيبته الاجتماعية والنفسية وأنّ هذا السرّ، في النهاية سيظلّ مستغلقاً إلى حدّ محسوس، بعد استفاد كلّ ما يمكن أن تقدّمه هذه الافتراضات من حلول. أي أن ظهور ورسوخ حساسية جديدة في الفن - مهما كانت أصوله في التراث الثقافي الأدبي والإيديولوجي، ومهما كانت علاقته بالتغير الاجتماعي والوعي بهذا التغير - ليس مشروطاً بهذا التراث أو بهذا التغير، ومن الممكن أن يكون طفرة في المزاج الإبداعي لحقبة من الزمن، وتطوراً داخلياً في فلك عملية الإبداع الفني نفسه، بقوانينها الداخلية الخاصة.

ولذلك فإن تطوّر هذه الحساسية لا يحدّده ولا يقطعُه زمن محدّد من ناحية: ولا يستلزم تواصل الأجيال، وتراكم الخبرة على نحو ميكانيكي. إن افتراض الطفرة يعني أن الأجيال ليست معياراً ضرورياً، وعلى سبيل المثال يمكن أن نجد «الحساسية الجديدة» في القصة القصيرة في السبعينيات - إذا

سلمنا بوجودها - أصولاً كامنة ومؤثرة في الأربعينيات وإن كانت قد توارت، وخفتت في الخمسينيات، ثم تحدت قسماً منها في الستينيات، وهكذا، مما قد يتطلب أبحاثاً تركز نفسها لاستقصاء هذا التأصيل، على مستويات مختلفة ومتضاربة من البحث من حيث الظاهرة الاجتماعية، أو طرائق الكتابة، أو موضوعات - تيمات - العمل الفني، وهكذا.

هذه الافتراضات، إذن، هي التي وجهت نظرنا إلى أعمال معينة في القصة القصيرة المصرية في أثناء السبعينيات، ولكن الأمانة تقتضي أن يلحق الكاتب هذه الافتراضات ببيان أولوياته، أفضليته، أو انحيازاته - كيفما آثرت - في هذا الفن الذي يستهويه ويستغرقه ممارسة ومتابعة منذ أوائل تشكل وعيه بنفسه وبعالمه، ويستطيع الكاتب أن يوجز «قانون الإيمان» الذي يعتنقه في هذا المجال بأن القصة القصيرة - والعمل الفني بعامة - ليس أساساً أداة تسلية ولا دعوة ولا فلسفة؛ ومن الضروري أن نحدد ذلك من البداية، لأن القصة القصيرة بالذات شكل مخادع ومراوغ جداً من أشكال الفن، وهي في فترة معينة، سرعان ما تصبح صناعة استهلاكية على قدر كبير من الرواج ومعللاً للطلب الجماهيري الواسع، هذا إلى أنها قد اتخذت مطية سهلة - فيما يبدو للوهلة الأولى - لأنواع من الخطابة بالمعنى الأصلي للكلمة، الخطابة الاجتماعية والأخلاقية، والفلسفية والشعرية وهكذا. ومهما نظرنا في إمكانية ارتباط العمل الفني بالإيدلوجية (وهو قطعاً موضع نظر، ومن الصعب نفي هذا الارتباط بداءة وكقضية مسلم بها)، إلا أنها استخدمت ومازالت تستخدم، أكثر مما ينبغي بكثير، أداة إيديولوجية صريحة مباشرة، وبذلك استحالت إلى نوع آخر من أنواع «الخطاب» يتردد الكاتب كثيراً في أن يدرجه في سلك العمل الفني، كما يراه. وهذه العقيدة النقدية - أو الانحياز النقدي - هو الذي أمل الافتراضات التي بدأت بها، إذ يرى الكاتب أن العمل الفني - والقصة القصيرة على الأخص - ليست «شريحة من الحياة» (الحياة شيء والعمل الفني - داخل الحياة - شيء آخر، أليس

هذا بديهيًا؟) وليست «انعكاساً» للمجتمع، ولا حتى «انعكاساً» لوعي الكاتب (لماذا انعكاس؟ أليست «فعلاً» قائماً برأسه؟) ولكنها، على وجه أخص، ليست «مكنة» صغيرة مصنوعة بحكمة التركيب، تدور تروسها الصغيرة في قنواتها وتدق وتسقط في اللحظة المناسبة في مجراها الأخير المعد لها سلفاً في «لحظة تنوير» كأنها من عمل الحواة المهرة وبخفة اليد الخادعة، (حتى لو كانت «لحظة تنوير» معكوسة تغير من كل سياق وتلقي عليه حزمة ضوء مفاجئة غير متوقعة كما تذهب إليه بعض طرائق التحديث الأخيرة).

وانحياز هذا الكاتب يأتي ضد الكفاءة المفرطة في الصنعة، والحدق في التركيب، فلعل الشرح الدقيق في الصنعة، والشق الصغير في البناء، هو كمال الصنعة وتمام الفن. الشيء المدور المصقول المغلق بإحكام على ذاته آلياً جداً، وهو - بحكم تقييمي مسبق ولكنّه، فيما أرجو، مدعوم بالاستقراء والتأمل الصبور - منافٍ لما هو جوهرى في الناس من أشواق وصبوات تستعصي على التصنيع والتقنين والميكنة. وتحت هذا النمط تدرج منتجات «القصة القصيرة» الاستهلاكية.

وقبل ذلك كله فليست القصة القصيرة الآن، في عقيدة الكاتب، تقليدية، فقد استنفدت هذه الكتابة وأنهكت حتى الموت والجفاف الأخير.

وهذا كله، بالبداية، لا يسقط «مشروعية» منتجات الأعمال «الفنية» أو «شبه - الفنية» التي تلبي احتياجات عريضة لتزجية الفراغ بالتسلية، وإرضاء الضمير بالاستماع للدعوة، وإشباع الفضول بتبع الصنعة وهكذا، ولكنها مشروعية تدرج في سياق آخر تماماً.

عقيدة الكاتب إذن هي أن القصة القصيرة - في التحليل الأخير - صياغة للسعي نحو معرفة، ونحو التواصل في هذه المعرفة: تشكيل لإدراك مشترك وكامن لأحوال الحياة والموت ومتعاتها: بنية متعينة لأسئلة وأشواق إجابتها في السؤال نفسه، وتحقيقها في التوق نفسه، أي أنها صياغة للسعي نحو

المستحيل بكل ما هو في طوع الإمكان، بل بما يتجاوز الإمكان بشرط التعريف - إن صحَّ هذا التعبير - ففيها إذن مسحة من عماد النبوة بالمعنى الأشمل أي بمعنى الرؤيا، والعرفان، في هذا العصر الذي تطفئ فيه «رسالة» الإعلام، و«معرفة» التخصص، وفي هذه البقعة من الأرض التي تختلط فيها الرؤية، وتضطرب بل تضطرم «المعارف». وإذا كانت الصياغة - والتشكيل والبنية شخصيّة بالضرورة، وإذا كان إيقاعها ونسيجها ذاتياً بالضرورة، فإنها بالضرورة أيضاً تقع فيما يمكن أن نسميه «منطقة ما بين الذاتيات»، سواء على الصعيد الاجتماعي، أو على الصعيد السعي إلى المعرفة.

على ضوء هذه المجموعة من الافتراضات، والعقائد التي أملت بها، اختطت هذه المقالة لنفسها خطة محدّدة: هي أن تتجه فقط نحو الأعمال التي يمكن أن ينطبق عليها مجموع هذه الاختبارات النقدية، في مجملها، مما لا يمس من «قيمة» قدر كبير من القصص القصيرة المنتمية إلى «ثقافة فرعية» أخرى، قائمة؛ وأن تتناول من هذه الأعمال ما كتبه ما يمكن أن نسميه - على نحو عام وبافتراض آخر عام - جيل السبعينيات، وبمعيار عملي أكثر تحديداً، ما كتبه كتاب تتراوح أعمارهم حول نقطة الثلاثين أو أقل من الأربعين على أي حال، وظهرت كتاباتهم في هذا العقد السبعيني وحتى أوائل الثمانينات. ولست أسلم، بأي شكل، بصحة هذا المعيار العملي على أي حال، فلعل من افتراضات الكاتب أن مجموعة الكتاب الذين صُهرت كتاباتهم ورسخت أقدامهم في الستينيات، وخاصة حول مجلة «٦٨» المعروفة - وأوضح الأسماء هنا هي يحيى الطاهر عبد الله وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، ومحمد البساطي، ومحمد مبروك، وجميل عطية إبراهيم، وإبراهيم عبد العاطي (وجمال الفيّطاني ويوسف القعيد في حدود معينة). وهكذا، ومن قبلهم كما هو معروف: يوسف الشاروني (إلى حد ما) وهذا الكاتب في الخمسينيات - هم الذين تبلورت على أيديهم تلك الحساسية الجديدة بكل مروحة ألوانها، وقد واصلوا رحلتهم بإنجازات هامة في هذا

المجال بالتحديد، في أثناء السبعينيات. وقد كان من الصعب، لأسباب عملية بحتة أن تتناول هذه المقالة أعمالهم - أيضاً - في تلك الفترة.

إذن، فإن المرجع الاجتماعي العام لوعي هؤلاء الكتاب من جيل السبعينيات هو المناخ الذي لا أجد بأساً - بل قد يكون مفيداً - أن نذكر به: كانت هذه حقبة هزيمة الآمال الكبيرة، وعقاييل تمزيق الذات الجماعية عقب انحسار هذه الآمال، والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة، واختراق الهزيمة بكسر مجيد ولكنه مؤقت ومعلق، ثم اقتحام «القيم» الاستهلاكية والطفيلية، واستيلاء فئة «الكومبرادور» على منهج «الانفتاح» الذي كان قد قُدم ويعاد تقديمه الآن - على أسس مختلفة: الإنتاجية، وتوطين التكنولوجيا؛ وسيادة الإعلام - والعمل الاجتماعي أساساً - المقنن والموجه إلى قنوات مخطط لها ومتضادة مع المحاور الاجتماعية في الحقبة السابقة في حين بهتت مثلاً كلمة «الاشتراكية» ومفهومها - أيّاً كان هذا المفهوم على أي حال (وتعدّلت عدّة مرّات حتى أوشكت في نهاية العقد أن تصبح سيئة السمعة)؛ وتمكّن البروقراطية. وهي حقبة هجرة أو خروج أو نزيف المثقفين المصريين أولاً ثم قطاعات هامة من «العمالة» المصرية حتى غلب عليها توصيف «سلعة التصدير» إلى جانب أنها النواة المخصصة في الخارج العربي والعالمي على السواء، وهي حقبة أزمة الهوية المصرية وتجدد البحث عن مقوماتها - وهي أزمة حقيقية ومبررة في النهاية - بغض النظر عن جانب ما من الافعال والتدخل المخطط المفترض. وهي حقبة تضخم الغيبيات واللّواذ بمقولات متوهمة عن الماضي وعن السلفية النموذجية، شديدة السذاجة وشديدة التدمير - وهي حقبة استشراء التضخم وتفشي الغلاء الساحق وانهيار الدخول الثابتة وتورم الثروات المشبوهة. وهي حقبة انفجارات من العنف الوسيط لها رصيد من مسلمات مطلقة. وعلى الرغم من تذبذب ممارسات ديمقراطية محدّدة ومحدودة فهي حقبة استمرار غياب المثقفين - وإليهم ينتمي وعي هؤلاء الكتاب -

عن مواقع إعلان القرار وليس فقط مواقع اتخاذ القرار؛ بما صاحب ذلك كله من ازدواجية سلم القيم القائمة، على كل المستويات، وتفتت القيم الألفية السائدة باقتحام المنتجات الأخيرة «للتكنولوجيا» دون أصولها، وهكذا إلى آخر معالم الصورة التي مازالت ماثلة في الأذهان.

بهذه الافتراضات، والاختيارات، والتحديدات للمرجع الاجتماعي التي أخشى أن تكون، على اقتضاها، قد طالت أكثر مما يتيح المجال، يمكن أن نبداً - بقدر ما يستطيع الكاتب - بتبيين قسَمات هذه الحساسية الفنية الجديدة كما تبدو من خلال أعمال معينة لكتاب معينين من «جيل السبعينيات»، في اتجاه الملامح الفردية والسِمات العامة على التوازي.

والتسلسل الأبجدي - على الألف باء - خطة تعدل غيرها من الخطط في هذا التناول الذي لا يعنى - كثيراً - «بالتقييم» وإصدار «الأحكام»، على أي حال.



لعل إبراهيم عبد المجيد من الكتاب القلائل الذين يمكن أن تكون كتاباتهم محلاً لدراسة «معمليّة» في الأساليب «الحديثة»، فهو منذ أن كتب «حلم يقظة بعد رحلة القمر»^(١) حتى «القنفذ»^(٢) قد جرب يده عبر هذه الطرائق التكنيكية، وتراوح بينها على طول فترة التكوين والتشكل هذه. نراه في القصة الأولى يصبّ موضوعاً (تيمة) تقليدياً في شكل يستوحى المنحى الذي كان ومازال شائعاً ورائجاً عند شداة الكتاب:

تجاور «التقليدي» في الخطاب مع «الطليعي»، التعليق السردّي وتهويمات

يعتذر الكاتب عن عدم عثوره على بعض تواريخ النشر.

إبراهيم عبد المجيد:

(١) الملحق الأدبي، الجمهورية، ١٩٧٠/٥/٢

(٢) اللواء البيروتيّة ١٩٨١؟

مقتطعة من «تيار الوعي» الداخلي، وجهة النظر الموضوعية الخارجية للكاتب المحيط العالم بكل شيء والسقوط فجأة في حلم يقظة موضوع على قاعدة التجسيم كأنه واقعة أو حادثة. لا يأتي افتقار القصة إلى الإقناع من مجرد بساطة واصطناع التيمة - موظف مهدد بالطرد من بيته لأنه لم يدفع الإيجار - النمط الذي استهلك كتابته - يحلم - وهو يستمع إلى محاضرة عن الدعوة للادخار وتنوع الأوعية الادخارية - بأنه رائد فضاء يجمع الذهب - من على سطح القمر - بكلتا يديه: «ذهب، ذهب وغبار كثير، معلش تبقى تنظفه الولية»، بل يتأق من تراوح الصياغات الكتابية وتجاورها دون إشباع لأي منها، ودون أن تنصهر في وحدة أو تناغم كتابي ما، ويتأق أيضاً من محاولة تبرير حلم اليقظة وتسييه سردياً بأن «أمريكا طالعة القمر وروسيا، وسايين الأرض... لازم فيه فوق ذهب... وهكذا...»

وهو في «صوت السقوط» يلجأ إلى تكتيك الحوار - أساساً - بين «شخصيتين، على مجرى الحوار العبي المقتطع من سياقه الذي يحاول شاعرية ما: «يرفع أثقال همومه... يستقطر الغضب العاصف... يستدعي إرادات العذاب. نبوة بنت إبليس... شاهيناز المكتنزة الردين السابحة النظرات...» هذه التكوينات المقصود بها أن تكون شاعرية وتجريدية تظل مع الكاتب فترة طويلة حتى يتخلص منها في قصصه الأخيرة. ففي «شمس الظهيرة»^(٣) تبدأ القصة: «تطاوعني قدماي يدفعهما أتون الوجه المراق!» (علامة التعجب من عند القصاص نفسه) وفيها «الشمس تابع مقيت وموت معلق» «فرن في داخلك يغلي كبركان أرعن» وهنا أيضاً تتجاوز الصيغ الشاعرية والصيغ البلاغية: «تكلم يا وجه أبي الجامد... أمتأمل أنت أم آسف؟ أم لعلك مت من زمن... تكلم بحكمة النين التي استنطقت بها جذور الجرانيت... إلى آخره.

(٣) الطليعة القاهرية ١٩٧٤

أهمية هذه القصة أنها - فيما أعرف - أول محاولة له لارتداد مناطق جديدة إلى حدّ ما وغير مألوفة تماماً، من الحساسية القصصية. ميزة إبراهيم عبد المجيد - يشاركه فيها، ويوغل، محسن يونس، على الأخص، وآخرون، أنه يقيم مشهده خارج المشاهد التي استغرقت كتابة بين شوارع المدن وحواري القاهرة ومكاتبها ومقاهيها وغيطان القرى... إلى آخره، والموقع هنا هو فيما يبدو، فليس مسمّى، ملاحات الإسكندرية التي تقع - وهذا أساسي - عبر إدراك العمّال الصعابدة وعائلاتهم وقد حملوا كلّ تقاليد وعيهم بالشرف والشار للعرض إلى بيئة بطبيعتها معادية لهذه التقاليد: «حجرتنا بالنهار يدخلها أغراب»... «نحن غير موجودين»... لقد «متنا»... ثمّ ينتهي الحوار المقطوع الذي يدور من جانب واحد، لتدخل الكتابة فجأة في غور عمران - البطل - «لنستجلب صقور الثّار تحلق فوق الماء المهزوم. أنا عمران يا أبي!... آه... لماذا غاصت ساقاي وحدي حتى الركب!» والقصد القصصي هنا واضح وقريب ولكن هذه الكتابة «الشاعرية» التلوين لا تفي ولا يمكن أن تفي بهذا القصد. فهو - من ناحية - إدانة لقيم تقليدية من قهر المواضع القديمة في موقع لا يمكن أن يتفق معها، وهو - من ناحية أخرى - تعاطف معلن عنه من الكاتب مع كلّ من القاتل المضطّر - ببطولة هو مقسور عليها - إلى إنفاذ طقوس الثّار ومع ضحية هذه الطقوس، وفيها صدى طفيف من «فيدرا» القديمة موضوعة في سياق الصعبد، محبوبة من الأب والأخ ولكنها تذهب قرباناً لقدر اجتماعي لا يقاوم. إن صرامة النيمة وصلابتها لا يمكن أن تؤتي أثرها، لا يمكن أن «تفعل» (إن صحت هذه الكلمة) عبر التهويمات الخفيفة الشاعرية.

«مواقع» الحساسية القصصية عند إبراهيم عبد المجيد هي ما يسترعي أول انتباه: ملاحات الإسكندرية، «مزلقانات» السكة الحديد النائية المعزولة في «الرجل الذي يهوى قهر العربات»^(١) «والشجرة والعصافير»^(٢)

(٥) نسخة خطية عند الكاتب، ١٩٨٢

(٤) الثورة السورية ١٩٧٧؟

والمستشفى في المدينة العربيّة في الخليج، على الأرجح، حيث يقيم مصري مهاجر للعمل مع باكستانيّ في «اليوم الأوّل»^(٦) والترسانة البحريّة في ميناء من موانينا غير مسمّى في «التدشين»^(٧) والبيوت المنعزلة في ضواحي مقبرة في «بيت وحيد»^(٨) و«القنفذ»^(٩). ولكن أهميّة «الموقع» ممزجاً بالوعي ليست في جِدّة الديكور الخارجي، ومفاجآته، بل هي أساساً في صياغة هذا الموقع ممزجاً بالوعي الذي يخامر القصّة، أو مأخوذاً عبر هذا الوعي، ومتناقضاً مع العناصر أو المعطيات الأولى لهذا الوعي، كما شاهدنا في «شمس الظهيرة» وكما يتأكد ويرسخ، على خبرة الكاتب وتضج ممارسته، في قصصه الأخيرة.

وسوف يخلص الكاتب، فيما بعد، من الخطائيّة في «تعليقات عن الحرب»^(١٠) و«الرغبة في الاختفاء»^(١١) بما تنطوي عليه الخطائيّة من حيل سرديّة قريبة المتناول لتقسيم الأحداث وتعليقها، واقتباسات من رصيد قراءات متنوّعة، وتحشية هوامش، وتوثيق تواريخ، وحوار مقطوع يأتي من طرف واحد، وتغريب في السرد العبثي: «اتّسعت ابتسامته... رأى الناس مزدحمين حول جثته الباسمة»، أي من طرائق التكنيك المسمّى بالحديث وقد أوّشك أن يصبح - كما هو معروف - تقليدياً وقالبياً.

وسوف يمرّ من خلال فترة من الصياغة التعبيريّة الحادة في «الموت في أربع حكايات»^(١٢) مثلاً، حيث نجد التشويه الصياغي المتعمّد، المؤثر،

(٦) غير منشورة، نسخة خطيّة عند الكاتب، ١٩٨٠

(٧) غير منشورة، نسخة خطيّة عند الكاتب، تاريخ مبكر؟

(٨) المصير الديمقراطي، بيروت، ١٩٨١؟

(٩) اللواء البيروتيّة، ١٩٨١؟

(١٠) الطليعة القاهريّة، ١٩٧٤؟

(١١) الهلال القاهريّة، ١٩٧٧؟

(١٢) الآداب البيروتيّة، ١٩٧٧؟

للأحداث والصور، تتابع الجمل القصيرة جداً، حذف حروف العطف وأسماء الوصل، إغفال تشخيص الحوار، استدراكات وتلاحقات الصور بطريقة التقطيع والتركيب السينمائي في صور مقربة جداً إلى حد الانبعاث والتضخم الشائه وأخيراً النهاية المفروضة التي تكررت عند الكاتب، النجوى الداخلية للبطل الذي مات - قُتل هنا - تُنقل إلينا - بعد الفعل - لحظة موته، على غرار المصطلح القصصي القديم المقلق، لا لأنه مصطلح غير «واقعي» - المصطلحات كلها لا صلة بينها وبين الإقناع «الواقعي» - ولكن، أساساً، لأنه غير ضروري ومتزئذ به.

نرى في القصص الثلاثة الأخيرة التي نتناولها هنا، وصولاً - في النهاية، بعد لأي - إلى صياغة منسقة وإلى رؤية محدّدة وغير مترهلة، سقطت الزوائد «الشاعرية» وصفا الشعر المخامر وأحكم التكنيك، وجاء قدر ضروري من التمكن في الصنعة كان مفقداً. (ليست هذه أحكاماً بل توصيفات).

وما من كبير جدوى في «حكاية» موضوعات القصص الثلاثة: «بيت وحيد» حيث يطلّ البطل من شقته في بيت يبدو كما له كان غير مأهول بالسكان ولا بالزمن نفسه - وإن كان الواضح أن الزمن هو «الآن» الاجتماعي الراهن - على مغامرات شبه جنسية تدور في عمارة مواجهة محدّدة بدقّة «جغرافية» شديدة، بينما بواب العمارة موصد عليه - طوال ثلاث سنوات؟ - يقوم بوظيفة حارس غائب بل محبوس. و«القنفذ» حيث يقرّر البطل «بعد عمل عشر سنوات كموظف حكومي لا قيمة له في مكتب مزدحم»... «أن ينظف الدّنيا»، بتربية القنافذ في فيلا منعزلة ونائية ثم إطلاقها على أكوام القذارة في المدينة الكبيرة، فهذا هو دوره واختياره العظيم، كرجل عظيم. ولكنّه بعد ترتيبات حريصة جداً وعناء تفصيلي بحسب لكل شيء حساباً، يجد في اللحظة الحاسمة أن الأقفاس التي أعدها - كقذائف ضدّ الفساد والقذارة والتحلّل - خاوية جميعاً، وليس في أيّ منها إلا قنفذ واحد ميت. ولكنّه «لم يبتس» وتنتهي القصة بموقف عملي يفكر

فيه بحلّ مشكلة العربية «نصف النقل» التي حلت هذه الأقفاس، ومن المتوقع والمتسق مع نفسه أن يكون الحلّ غير قائم.

في «المُسفر»^(١٣) نجد رجلاً له وظيفة غريبة هي السفر فوق سطوح القطارات - جيئة وذهاباً - ليتعقب اللصوص والدخلاء، عبر عشرين عاماً من كلّ الحروب. وهو يصادف، مرةً واحدة، امرأة كأنها حلم: «لم تكن قاسية، لكنها أبداً لم تكن في متناول يده».

في هذه القصص مناخ عبثي لا تخطئه العين، ولكنها عبثية لا تنتمي إلى اللامبالاة، واليأس، والعقم، الصباغة والقيمة هنا متضافرتان لكي تنقل - برهافة وعلى استخفاء، كما ينبغي - رسالة رفض واحتجاج على الإطار «الاجتماعي» الذي تدور داخله القصة - في عالمها الخاص - وفي علاقاتها الواضحة بالوضع الاجتماعي الخارجي عنها في الوقت نفسه. ورسالة الرّفص تحمل في داخلها عنصري السلب والإيجاب، معاً. . والتكنيك العبثي المؤلف يجري بسلاسة ورقة. وهو مفع - في داخل المصطلح - فلم تعد حيل التفسير السردية ضرورية، ولكن تفاصيل الواقعة العبثية، على العكس، معني بها جداً، مهمة لأنها تقع على التقاطع بين «الواقع والوعي»؛ والكتابة قد أصبحت قاطعة ومضيئة بنورها الداخلي المتأني عن اختيار زاهد ورقيق للكلام والحوار؛ والتراوح بين مواقع أو وجهات النظر الداخلية والخارجية أصبح سلساً متناغماً.

والمفردات الأساسية، في هذه القصص، حركية. يمكننا أن نستشف ذلك في استخدامه عناصر متحركة بطبيعتها: القطارات، عربات النقل، السيارات، الأتوبيسات، الطائرة. . وهكذا، ولكن الأهم في هذا أن الجملة عنده جملة فعلية، متحركة تدور وتنقل عبر الأفعال التي تسلس له في مساراتها دون عوائق صلبة، دون قيام الأسماء - أسماء الجوامد أو

(١٣) نسخة خطية عند الكاتب، ١٩٨٠؟

الأشخاص - حواجز أو سدوداً، فأسماؤه أساساً أدوات «للحركة» وحضورها مرتبط بالانتقال، والضرورة، وجمله الفعلية جملٌ مفصلية، تترابط بوصلات مألوفة معروفة: «حين» الظرفية، «لأن» البيية، «رغم» الاعتراضية، «لكن» الاستدراكية وهكذا. وهو يؤثر أيضاً فعل «صار» الذي يندر استخدامه في لغة القصّ الجارية الآن، لهذا كله في التحليل الدلالي قيمته الظاهرة.

في قصّته الأخيرة «الشجرة والعصافير» غير المنشورة عودة إلى منطقة يعرفها الكاتب معرفة جيدة، ويُغنيننا بها، هذا العالم الذي له موقعه من مزلقان سكة حديد وعلى مفترق عدة طرق: الشوق إلى «قيم» قديمة بمعنى أنها قائمة، واقتحام «قيم» آليّة وجامدة وكاسحة، والعصافير - على أنها صبغة قريبة جداً وسهلة إلا أنها هنا ناعمة الاندماج في بنية القصّة كلها.



وإذا كان ممّا يسترعي النظر أنّ الطفولة عند إبراهيم عبد المجيد عالم مفقود تماماً، لدينا، فليس في كلّ ما عرفته وقرأته له من قصص قصيرة فقرة واحدة ترجع إلى هذا العالم الذي يستهوي معظم كتاب القصّة القصيرة عندنا، فإنّ الأشواق إلى الطفولة الريفية يبدو غلاباً، بل هو المناخ السائد في القصص القصيرة التي كتبها جبار النّبي الحلوي. من بين خمس عشرة قصّة أعرفها للكاتب، تدور تسع قصص في قلب هذه الأشواق الطفليّة، وتتخذها بؤرة لها، وتحوم قصّتان حول تخوم هذا العالم وكأنّها قد فطمت عنه لتوها، وليست له إلا قصّتان فقط تقعان في فلك الكبار حقاً، وقصّة هي أمثولة، أمّا القصّة الباقية فكأنّها محكيّة بعيني طفل، ولهذا تفصيله بالطبع.

هذا «المشهد» الطفولي المتكرّر مأخوذ في ضوء ريفي مخفّف شفاف له غنائيته الخاصّة، وهو مشهدٌ حينٍ إلى ريف الطفولة - أو طفولة الرّيف،

مصفاة، وتتقطر بنوع من العاطفية المنعّمة التي تخلو من الصلابة والقسوة والقيح - وكلها مقومات لا يمكن أن تنفصل عن عالم الطفولة وإلا غامرنا بالوقوع في زيف معين - حتى لتشفي أن تكون، أحياناً، عواطفية صراحاً وإن لم تسقط تماماً في ميوعتها وتهذّ لها.

وينحو الكاتب، صراحة أو على استخفاء، منحى ضرب الأمثلة وإقامة المقابلة «المجازية» المباشرة، التي وإن كانت لا تضع لك أحد طرفي المجاز موضع التقرير الفجّ إلا أنها تضعه، بوضوح، بأكثر بكثير مما يريح البناء القصصي، بل تصل هذه المقابلة المجازية إلى حدّ إثقال القصة بعبء ينوء بها، بلا ضرورة، كما يحدث في كلّ من «النباح»^(١٤) و«الخنزير»^(١٥) والعنوان وحده هنا يحمل على القصة. «النباح» أمثلة قوية على التمرد ضدّ القهر والتشوّ، وهناك كلبان في غاية الشراسة والضراوة يُرهبان الناس في الحارة كلّها، ويهدّدان ما هو طيّب وجميل، ويسوقهما كسيح عاتٍ يفرض بهما سطوته حتى ينبري لهذا كلّه فتى واحد بطولي: «مدّ يده... التمعت سكّين حادّة، التمعت بشدّة» فإذا بالعجوز المقهور «يزعق ويدمع فرحاً» والفتاة المهانة «قد عادت... مشرقة الوجه فرحة»، و«قال سعيد بثقة» في النهاية «اقتحموا الدّار بلا خوف. هكذا قال وابتسم». كلّ قاموس القصة هنا لاعم «بشدّة» - وهو ما ينطبق على كلّ قصصه بحدود متفاوتة - والأبيض يقابل الأسود بقوة. هذه هي القصة - الأمثلة التي كأنها محكيّة بعيني طفل.

ولا تخرج «الخنزير» عن هذا المنحى في ضرب الأمثلة إلا بقدر أكبر من غنى المفردات القصصية، واقتراب أوثق من غنائية الكاتب الكامنة والمائلة، ومازالت الشخص والشاهد أشبه بالنماذج المثالية منها بالتحديدات العينية،

جار النبي الحلّو:

(١٤) المساء ١٩/١١/١٩٧٦

(١٥) الفكر المعاصر، العدد الثاني ١٩٨

فالسَّاء «زرقاء صافية» و«العجوزات نحيلات طيّبات» والزوجات
الفلاحات «نحيفات يغربلن القمح» وهكذا وهكذا. وهناك صيغة تعديد
الأدوات الرّيفيّة بمجرد تسميتها، والاستعارات المتكرّرة المغلقة على ذاتها،
كأنها أشياء صلبة لا تتفتّح بإشعاعها على مناخ المشهد كلّ، «الوردة
البيضاء» استعارة ما تبي تتردّد في قصص الكاتب ولكنها تتردّد، فقط، ولا
تستطيع أن تخلق لنفسها تساوقات وإشعاعات وتناغمات تعطيها وجوداً يرفّ
بحياته، و«النخلة» تقف أيضاً هنا - كما تقف في قصص أخرى - استعارة
كان ينبغي أن تكون حيّة، متخلّقة، وبالتالي غنيّة بالإيماءات، ثمّ تهجم
«الخنازير»، استعارة أخرى شديدة الوضوح وشديدة القرب، ومن ثمّ فهي
شديدة الهزيمة لنفسها، لا تنتهي إلى شيء: «تجمّعت الحيوانات المخيفة
برؤوسها المخروطيّة الشكل... تجمّعت... زعقت... نزلت النّهر. صرخ
الجميع في هلع: النّهر... داست السمك الفضيّ» - مرّة أخرى وأخرى
استعارة متكرّرة مسدودة - «وأتلّفت الوردة الصغيرة البيضاء... صرخوا،
تراجعوا... دخلوا البيوت» «ماتت الصرخات في الحلق... وارتجفت
البيوت» هذه كتابة تهزم نفسها بنفسها.

فإذا فرغنا من هاتين الحكايتين الأمثوليتين، فلا بدّ أن نتوقّف عند قصتي
الكبار البعيدات عن عالم الطّفولة الرّيفي المتغنّي به ويستهوِي الكاتب
و«الجريدة»^(١٦) قصّة موظّف على المعاش يعيش في داره التي هي «بِساب
واحد... حجرة واحدة» ويعكف على قراءة الجريدة، صفحة صفحة وحرفاً
بحرف، ويموت في وحشة شيخوخته وحده، بين أهرامات من الجرائد، ولم
تعد حياته ولا موته كلّها وكلاهما، إلّا بُعدين من أبعاد الجريدة، حتّى يجده
الجيران «ممدّداً على السرير ميتاً»... «وهاهم منظر الجرائد العديدة»...
«وعلى الحائط شرائط طويلة من نعي صفحات الوفيات... شرائط طويلة
وصور كثية... وصرخ النّاس رعباً حينما رأوا... القثران تمرق من بين

(١٦) النديم (بالأوفست غير دورية) العدد الثاني ١٩٨٢

أرجلهم في فزع». مازالت لغة الاستعارة - مقبولة إلى حد ما ولكن ليست شديدة الرهافة على أي حال - هي لغة القصص. أما «الحارس» وهي غير منشورة، فقصة تخرج عن المدار الذي نعرفه في قصص الكاتب الأخرى، وهي تجربته الوحيدة التي أعرفها في لغة السرد التقليدية الواقعية، والقصد فيها موفى به وفاء واضحاً: اهتزاز حافر الحياة، عن طريق المرأة التي ليست جنساً صرفاً ولا عطفاً خالصاً مع ذلك، بل فيها نوع من الرحمة يتساوق مع أقرص «الرحمة والنور»، في قلب مقبرة يتخذها داراً له حارس للمقابر، اختار بنفسه هذه الوظيفة. للقصة في تيمتها ولغتها رقة خاصة. اختفت الألفاظ «القوية» والاستعارات الناتئة المقتحمة. وهبطت نغمة الغنائية دون أن تختفي. وتراوحت طرائق السرد التقليدية من حوار وحكي وتوصيف، في مجرى هادئ، بل جاءت نغمة منقذة ومحبة، في وسط المقابر، نغمة الدعابة والمقدرة على السخرية العطوف بالذات وبالأخرين وبالمصير المخوف.

ومن قصص «الكبار» أيضاً قصة لها قصد يمكن أن يوصف بأنه مجرد تأثير محزن مثير للثناء، وليس مأساوياً أو فاجعاً. «دائماً الموت»^(١٧) قصة عامل النسيج الذي يهاجر إلى مدينة عربية بحثاً عن التلفزيون الملون والمسجل والبوتاجاز والفساتين وقمصان النوم لامرأته الجشعة ومفرش السرير والخلاط... إلخ وعلى الرغم من الحيل الأسلوبية التي يتفنن بها الكتاب المحدثون: التقطيع، ودفع عناوين الفصول والفقرات «رسالة إلى صديق»، «قالت الزوجة»، «حارة العمري» وهكذا فالقصة تجري المجري التقليدي الذي عرفناه في عشرات من حكايات الخمسينيات، هي تعليق على ظاهرة اجتماعية، مجرد، وخارجي.

عندما يدخل الكاتب أرض «الكبار» لا يجد إلا طرقاً مطروقة من زمان.

(١٧) الكرّاسة الثقافية غير دورية، يونيو ١٩٧٩

في «زينه» تذهب الأم الريفية لتدفع «المصاريف» لابنها في المدرسة، والموضوع وإن كان مستنفداً إلا أن التركيبة حاذقة مأكرة ومؤثرة عاطفياً حتى وإن غضبت لأنك قد تأثرت، كما تغضب لأن عينيك تغرورقان بدمع عاطفي وأنت تشاهد فيلماً «مؤثراً»، تغضب لأنك في الواقع خدعت بحيلة «ستمتالية» سهلة. ولكن القصة ينقذها التوحد الكامل مع البطلة المؤثرة، الأم الريفية التي لا تؤخذ، بمقدرة المحاكاة الكاملة، من وجهة نظر «سياحية»، من جانب الكاتب الريفيين من أهل المدن، الذين بعد بهم العهد بطفولتهم، هذا كاتب مازال يحيا - قصصياً - في بؤرة طفولته حقاً، وتنقذ القصة أيضاً سلامة نغمة الحوار، هذا عنصر لا عاطفية فيه ولا تقليد، بل «صادق» في صياغته، ومن ثم مكتمل بذاته.

على أن الجسم القصصي الكبير للكاتب هو على وجه التحديد تلك النوستالجيا الطفلية لفجر حياة ريفية كأنه لم يحدث قط، بعاطفيته المحسوسة، بدءاً من «الشط» أول ما قرأت له حتى «الموت والعصافير»^(١٨) التي تنقل مناخ الريف إلى حجرة فوق بيت في المدينة، وعندما يموت الأب، ويدفن «ترزق العصافير بشدة».

في «الشط» يمكن أن نرى بوضوح خصائص البدايات في اكتشاف هذا المشهد الريفي الغنائي الطفولي: التكرار النصي، وتراخي البناء (ليس البناء دائرياً، كما يبدو أنه المقصود بل هو مجرد ترادف أو تردد) وأخيراً النهاية المحبوبة أكثر مما ينبغي. سوف نرى في هذا المشهد القصصي فيما بعد، كثيراً، عناصر أمنا الغولة، والجنينة التي تغوي الرجال وتأخذهم تحت الماء، والكتاب وشيخه، والسوق الريفي وما يناط به من آمال وما يسفر عنه من خيبات، والجدّة أو الأم - دائماً مهشمة أو مريضة أو منهارة - والأب الصابر

(١٨) غير منشورة، نسخة خطية عند الكاتب، (١٩٨٢؟)

المنكوب، والبنت الصغيرة التي كأنها حلم، والأولاد في لعبهم على مجاري الماء والغيطان والأجران.

في قصص المشهد الطفولي إذن: «الشونة»^(١٩) «وهذا يوم طيب للحياة»^(٢٠) «وعيدان التيل الجافة»^(٢١) «وزينه»^(٢٢) و«القيح والوردة»^(٢٣) و«شجرة الرمان»^(٢٤) و«قرط فضي صغير»^(٢٥) و«التابع والحصان»^(٢٦) تنويعات على نغم أساسي واحد: التوق الطفولي للعودة إلى هذا المشهد، حيث الأحزان والمتاعب بل المحن قد صُفيت من حدّتها ومباشرتها وأفرغ منها ثقلها عن طريق النصّ الشعري الذي لا يتورّع عن استخدام صيغ التعجب والتفضيل، والتجوى الداخليّة المتّجهة للذات أو للغير، وإدخال التفاصيل الأرضيّة الواقعيّة، والتطعيم بجمل الحوار الرّيفي القصيرة، ثمّ التأثيرات العاطفيّة المدروسة والمدسوسة بإحكام وقوّة، واللّجوء إلى الأليجوريّة الصريحة في «الوردة البيضاء» أو «الحصان» أو «العصافير» أو «السّمك الفضيّ» أو «النخلة» استعارات تجريدية تقوم مقام معانٍ مجردة، وليست حضوراً قصصياً يبتعث هذه الدلالات بقوة تخلقه.

واتّساقاً مع غنائيّة الكاتب وعاطفيّته فإنّ العلاقة بين الطّفل المائل دائماً في بؤرة المشهد والأب أو السلف لا تأتي قطّ في سياق القهر الأبويّ، أو السطوة السلفيّة، حتّى في غمار الأزمة في هذه العلاقة، إستعاض الكاتب

(١٩) المساء ١٩٧٢/١٢/٢٩

(٢٠) المساء ١٩٧٤/٢/١٥

(٢١) المساء ١٩٧٤/٨/٩

(٢٢) المساء (?)

(٢٣) المساء ١٩٧٦/٧/١٦

(٢٤) المساء ١٩٧٧/٤/١

(٢٥) خطوة (بالأوفست غير دوريّة) العدد الأوّل، ديسمبر ١٩٨٠

(٢٦) البيان الكويتيّة (?)

بهذه العلاقة القهرية بطبيعتها حيلة سردية هي أقرب إلى الحيلة العصابية نفسها. (ليست عصابية، بداهة، لأنها مصوغة قصصياً) وهي تهشيم الأب - أو الجدّة أو الأم - وإسقاطه، عوضاً عن الطفل نفسه، في هوة العجز وقلة الحيلة، بينما للطفل قدرات وطموحات وتحققات تقرب من الخارق (المعجزة، الفعل، يصدر عن الطفل أساساً لا عن السلف) والحلم يتجسّد ويظهر وينكسر حاجز الواقع [انظر «التابع والحصان» على الأخص].

وحتى في «قرط فضي صغير»، وهي قصة محكمة من حيث صياغتها ولوعتها على السواء، فإنّ الولد هو الذي يحطّم القصر المفروض عليه من والديه (بأن يكون بتاً خَوْفاً من الحسد، والموت في الظاهر، وتأكيداً للعلاقة الأوديبيّة الكامنة في جوف العمل القصصي) الطفل يتجاوز مرحلة التثبيت الأوديبيّة التي يتوحد فيها بأمّه عبر القرط الفضي الصغير الذي لم يعد - هنا - مجرد استعارة جامدة معتمدة بل صياغة مضيئة نفاذة في كلّ حنايا العمل القصصي وتعرجاته. وعندما «وقف الولد شافي... وراء البيوت والنهر والإبل والنخيل والقباب ونظر في عين الشمس، لم يجفل، فقالت له سرّ الحياة: إذا توالدت الأسماك، وأنجبت هاجر للخليل، وسقط الندى، وخرج يونس من بطن الحوت... أمسك بالقرط الذي أحبه، قال في وجد: أحبّ نقوشه... في أذن الولد قرط، ومنقوش على القرط رجل، والرجل يمسك رمحاً... لقد كسر الطفل الطوق الأوديبي أخيراً، وشمخ برمحه، في شاعرية مقتصدة فعالة.



وعلى حين يتراوح معظم كتاب هذا الجيل بين الكتابات المختلفة، تقليدية ومحدثة ومضطربة تأخذ من الجانبين بطرف أو أطراف، فإنّ عبده جبير من القلائل - أو لعله أحد اثنين - من الذين وجدوا طريقهم، من البداية، وأخلصوا لهذا الطريق جهدهم. ومن الممكن أن نقول، باطمئنان، إنّه كاتب محدث، وطليعي، بدءاً من مغامراته الأولى غير

المنشورة حتى آخر قصصه القصيرة - ومروراً بروايته الملحوظة «تحريك القلب».

وإذا كان صحيحاً أن الاختيار الغالب لجبل السبعينيات - وللحساسية التي يخصصها هذا الجبل في مناطق معينة - هو نفي الحكمة التقليدية، والتقليل كثيراً، وعن عمد، من شأن الحدث القصصي والتشخيص السيكولوجي، والتموضع الاجتماعي، فإن عبده جبير من أكثر رصفائه ولاء لهذا الاختيار، وتماسكاً في الالتزام به.

وفي الفصل - أو الفلك - الأول من قصصه سمات مشتركة بدأ منها، وتمرس بها، وتخلص منها بسرعة أيضاً. ولا معدى - فيما أظن - عن أن «نلخص» هذه القصص وأن نستخلص قسماً منها، حتى نخلص منها - نحن كذلك - بسرعة. ولهذا العرض السريع - فيما أرجو - أهمية في تتبع مسار الكاتب.

في «الممر والفندق» غير المنشورة يحكي الراوي بضمير المتكلم قصة سفره، وخروجه من بلدته، ونزوله من القطار - بعد خطفات عبثية عابرة - ثم انتقاله إلى فندق هادئ سوف نعرف أنه لا يوجد غيره في المدينة، يمر فيه، قبل أن يعبر إلى حجراته، باستجواب دقيق، ويوضع تحت اختبارات صارمة، ويخضع لتعليقات قاسية، ثم يدير المفتاح إلى غرفته - بعد «ممر» معتم وضيق - يسمع فيه أصوات ترانيل «فتحت النافذة الوحيدة، ارتفعت الترانيل، ونظرت... كان السفع من الخلف ينحدر بشدة» وتنتهي القصة، فهذه إجماعات عدّة بالعبور إلى حياة أخرى - أو إلى ما بعد الحياة، وقد اختفى الفندق والممر وما قبلهما في المكان والزمان، مرة واحدة.

وفي «تقاسيم على ورقة البردي» (غير منشورة أيضاً) سوف يختفي الراوي نفسه وضميره المتكلم نفسه، في أفلاك علوية - أو سفلية - شديدة الغموض، بين انقراض مشاهد متلاحقة بيتية ورينية وحطام ساحة حرب،

وبين أصوات محاكاة «جويسية» (إن صحت النسبة) «ترك... ترك... تررررك تلك والك... هي... ها...»، وهكذا، وتنتهي القصة في سورة تحطم وانهار واختفاء: «كانت بقايا البيت الكوخ ممزقة مكومة يتصاعد منها الغبار... كان مايزال». وفي «الحصان يجر العرب» يتحطم أحد جانبي العرب الوحيدة التي يسير حصانها خلفها، وفي «أعواد السيبان»^(٢٧) نجد كذلك، تكنيك الفانتازيا وبعد الاختفاء الذي يبلغ ذروته في «السرخاب»^(٢٨) حيث يختفي الراوي المتكلم فعلياً، إذ يختفي بيته، ولا يعرفه جيرانه ولا البقال ولا زملاؤه في العمل، ولا الصبية الذين كان يمر بهم كل يوم، ولا أحد، إلا كلب مريض يلتصق به فقط في محنة اختفائه ولا يتركه.

وفي «الرداء»^(٢٩) يتغير نسيج الفانتازيا وإن ظلت عراه موشوجة بتيمات الموت والسقوط والانقراض والعذاب. ولكن هذه هي المرة الأولى التي تبين نعمة خلاص، إذ يخلع الرداء الباهت - كالكفن - الذي يكبله إلى ذلك العالم الفانتازي المعبذب والمحطم، ويركض عارياً. وأخيراً تأتي «الأمواج»^(٣٠) القصة الوحيدة في هذا الفلك حيث الراوية يتجه إلينا بالخطاب، بضمير الغائب المحكي عنه، وتكتمل أدوات القص في هذه القصة بالتحام الشرح العميق الفاصل بين شقين متنافرين: الواقع الخارجي والتهويمات الفانتازية؛ اختفاء الفتاة التي كانت، وحدها، تنفذ طقوس منعة حسية عارمة بالحياة، يتخذ هنا صيغة غير محسومة، غير مقررة. فهل غاصت الفتاة في السرعة؟ أم اختفت، ببساطة؟ سنلاحظ من البداية أن تيمة واحدة ظلت تراود الكاتب - وكانت تتملكه في أعماله الأولى - هي تيمة السقوط

عبد جبير:

(٢٧) المساء ١٩٦٩/٨/٢٠

(٢٨) المساء ١٩٦٩/٩/٥

(٢٩) المساء ١٩٦٩/٨/٨

(٣٠) المساء ١٩٦٩/٧/٢٧ وأعيد نشرها في الوعي العربي يناير ١٩٧٧

والانبياء والاختفاء . وعنده جبير يفسر هذا، فهو كاتب مفصح عن نفسه بالتقرير أيضاً لا بالقص فقط : « في وسط يكبلك بقيم لا ترى فيها فائدة وليس لها معنى على الإطلاق . . أنت تشعر بوجودك في العالم فتتحو إلى حافة الجنون والخيالات الغريبة»^(٣١) السقوط والاختفاء ليس تقريراً إذن بل هو رفض وبشارة أيضاً، أيّ تجاوز يتضمّن النقيض، بالضرورة: «رؤيتي وأنا وحيد أتكشف في الأركان المظلمة»^(٣٢).

سوف تأتي بعد ذلك مجموعة القصص القصيرة الخمس التي تضمّنتها، إلى جانب قصة طويلة، مجموعة «فارس على حصان من خشب»^(٣٣) (هذا هو الكاتب الوحيد الذي استطاع أن يخترق حصار النشر بمجموعة كاملة مطبوعة، وليست بالأوفست حسب المعتاد في تلك الفترة).

في «دحرجة الأحجار في الحديقة» يدور يوحنا في غرفته وحديقة بيته وشوارع مدينته والهيلتون والمقهى : «عاد إلى شجرة الزيتون الجافة في بيته، وقال يوحنا: لم أستطع فعل شيء». (نهاية)

في «أن تنتظم ولا تنتظم» ينطلق قطار إلى الصعيد وفي الرحلة الطويلة يتحدث الراوي - موظف يريد أن يغيّر مجرى حياته - مع ساعاتي يريد أن يبيع محل الساعات الذي ورثه عن أبيه - مع سيرة لا يعرفه سواه في العالم - وأن يشتري حماماً عمومياً، وكأنما يريد للزمن المطرد. السبال المتدفق أن يتجمّد ويصلب، في مختلف أنواع الساعات - بل أن يخرج عن مساره العادي إلى مسار حلم لن يتحقق أبداً.

في «قطط صناعية لعيد الميلاد» يخفق الراوي المتكلم - لا اسم له دائماً - في أن يحمل هدية لأخته الطفلة كما يخفق في أن يحمل إلى نفسه هبة المرأة

(٣١) حوار مع عبده جبير أجراه كنعان فهد، جريدة الثورة السورية (٩)

(٣٢) دار الثقافة الجديدة، القاهرة، مايو ١٩٧٨

التي أوشكت أن تكون عيداً له هو نفسه، وعندما يعود محبطاً، من غير اهتمام، يقول لنا: «أشعلت سيجارة وفكرت في وجه الفتاة، لكنني لم أشعل شموعاً قط» (نهاية).

وفي «المسافر» أصداء من «الممر والفندق» لكن الراوي ينتهي بمجابهة عجوزٍ عظيمة هي صاحبة الفندق تحمل له إغراء لا يقاومه ولا يستسلم له. كل ما يأتيه، في النهاية، هو غواية هذا التشوّه والانهيار الذي يتذلل له. ولكن «مادام الوقت يمضي والأيام آتية فكل شيء ولا شك سيتهي...» وحملت منشفتي... تعرّيت تماماً وفتحت الدش وأصغيت لصوت الماء...» (نهاية).

أما في «خيول من الجلد لليوم السابع» فتسلّل إلى القصة نغمة عاطفية مكتومة، وموقف عاطفي خافت الضوء، عندما يحمل التلاميذ إلى مدرّسهم القديم هدية عيد ميلاده - أيضاً - «ثلاثة وثلاثين حصاناً من الجلد هي عدد التلاميذ في الفصل». فينقل المدرّس الجذّ هذه الهدية إلى حفيده. على أن القصة تجري مجرى التكنيك الذي ألفناه من الكاتب إلا أن حدّته قد خفت، وترهّل البناء بالتفاصيل بقبولٍ لنوع خفيف جداً من الاستسلام.

في قصص هذه المجموعة سمات مشتركة وخصائص واحدة في الكتابة: اختيار الكلمات الباردة، المحايدة، الجمل المفاجئة المبصرة، طرح تقرير قصير في جملة والردّ عليه بتقرير مناقض أو منحرف عن مساره فليس بينهما صلة تداع متسلسل، تتابع المشاهد أو اللقطات البصرية وجمل الحوار مع وجود ثغرات فاغرة فاها، اقتطاعات حادة لا عناية بتدويرها ووصلها، نثر التفاصيل الدقيقة، فيما يبدو كأنه نوع من اللامبالاة بأشياء العالم وأحداثه، اقتحام مواقف حاسمة كأنها توافه وعلاجها بلا اهتمام عن طريق التحييد والتقطيع والتبعيد؛ ويرتّب على هذه الكتابة، بطبيعة الحال، نفي العاطفية

نفيًا تامًا، بل ما يقترب من نفي الانفعال - كل انفعال - فالخيبات التي ترج القلب تُعالج برود فعلٍ تحيلها إلى وقائع عابرة ويمضي الانتباه عنها إلى الظواهر اليومية الصغيرة وإلى أفعال صغيرة لا معنى لها متكررة ولكنها تلتقط فجأة - في هذا السياق - فتحمل قيمة الرد: الرفض المتخذ قناع اللامبالاة.

تكنيك القص هو بالضبط مراكمة الصفات، الأفعال والالتفاتات الصغيرة لكي تتخلق من هذه الصفات نفسها قيمة ثقيلة وكبيرة. ليست سقوط العالم بل تجاوز هذا السقوط.

ولن يستسلم الكاتب لهذا النوع من السقوط العاطفي، ولو أنه يتعرض للإغراء، في قصص مثل «صورة جانبية لموديل»^(٣٣) حيث تواجه الفتاة أهوال الوحدة في المدينة وفزعها بحلم عابر تترج فيه صورة النحات الشيخ بنموذج الأب الميت وحضور حصانٍ عجوز، والحيلة السردية في الحلم مقصودة ومرسومة ومتعمدة ومن ثم فهي غير ضرورية وغير مقنعة، لماذا نعلل ونمنطق الحلم الذي هو - في السياق القصصي - صحو آخر؟.

ويعود الكاتب - إلى عالمه الخاص وإلى يوحنا في قصته «من هنا إلى الممر»^(٣٤)، ولكنه الآن يعيش في غرفة وحيدة على سطح عمارة قديمة مرتفعة، ونعرف أنه يشتغل برسم صور الناس في المقاهي، وهو يدور في جولاته اليومية العقيمة في الشوارع وتراوده أشباح أحلامه الساقطة القديمة ومحبه لليمون - ثم خرج من دائرته المغلقة «وأخذ يمشي وقد طوى الشوارع الموحشة خلفه... في منطقة ليس بها أي مقهى وكل نوافذ بيوتها المتجاورة مغلقة تمامًا... واستدارت رقبتة للوراء بهدوء ورعب» (نهاية). هل هي صيغة أخرى «لدرجة الأحجار في الحديقة»؟ وعلى حين كان يوحنا الأول قد نظر إلى شجرة الزيتون وابتسم، فما نحن نراه هنا وقد سدّت أمامه كل

(٣٣) الطليعة القاهرية، أغسطس ١٩٧٤

(٣٤) الثقافة الجديدة، القاهرة، العدد الأول ١٩٧٦

النوافذ، وأحيط به، وأطبق عليه الرعب، والهدوء... الصيغة هنا بلغت اكتمالاً واتساقاً لم يحدث في القصة الأولى.

أما «الوداع تاج من العشب»^(٣٥) فقد بدأ فيها تمجيد لغة خاصة للكاتب تنبثق فيها دفقات من الحساسية الشعرية بعد أن صفيت وتطهرت وضبطت نغماتها، إلى جنب ما اكتسبه من قدرة على صياغة كتابة التباعد والتحييد المألوفة عنده، ومن ثم جاءت إلى عملية السرد حرارة مليئة كانت مفقودة وكانت تهبط إلى خضوع عاطفي في قصص سابقة، وهو ما نراه كذلك في توأم هذه القصة هي «سوق السيدة زينب»^(٣٦).

أما القصص الثلاث الباقية التي قرأناها وهي قصص أخيرة: «هل رأيت محطة الإسكندرية»^(٣٧) و«الأبيض المتوسط»^(٣٨) و«القطار ذو الغلاف الأزرق»^(٣٩) فهي عودة ناجحة إلى فلك قصص الغربة والألمبالاة والاحتجاج على الانهيار، بالإدراك والمواجهة.

إن جذة مناطق الحساسية التي يرتادها عبده جبير، بكتابته المتميزة، هي في تعميق هذه المناطق، واجتياح تخوم فيها لم يصل إليها كتاب مثل بهاء طاهر وإبراهيم أصلان، وليست حساسية النظرة الصاحية الباردة عندهم مما يمت بصلة إلى «الرواية الجديدة» الفرنسية، نظرتهم تحمل غضباً مكتوماً لا نملك إلا أن نعرفه، ومحاولة التقريب بينهم وبين «الرواية الجديدة» إنما هي أخذ للأمر على عواهنها.

(٣٥) الهلال القاهرية، مارس ١٩٧٧

(٣٦) الديفمراطي آذار ١٩٨١، الهلال القاهرية أغسطس ١٩٨٢

(٣٧) المصباح البيروتية العدد ١٠ أكتوبر ١٩٨٠

(٣٨) السيرة البيروتية ١٩٨١ (٩)

(٣٩) الكرمل، بيروت، ١٩٨٢ (٩)

إنَّ تخصيص مناطق الحساسية الفنيّة والتعمّق في مواقع محدّدة، ومحدودة منها، ومواصلة الإيغال فيها، هي القسمة الغالبة في إسهام جيل السبعينيات.



ولا يصدق هذا التعميم - بما يترتّب على كلّ تعميم من مآخذ - بقدر ما يصدق، خاصّة، على محسن يونس.

وأول ما يفجأ، ويأتي بصدمة منعشة، عند الكاتب، لغته وإذا كان اصطلاح «الكتابة» الذي استخدمته هنا إنّما يقصد به مجموع الوحدات التي يقيم بها الكاتب عالمه النصّي، العلاقات بينها من ناحية، وبينها وبين مراجعها الاجتماعية والنفسية إلخ من ناحية أخرى، فالواضح أنّ اللغة - بهذا الاصطلاح - مفهوم أساسي، ولكنه مخامر شائع ومتغلغل في النص بلا انفصال عن المقومات الأخرى.

ومحسن يونس يبدأ، من قصّصه الأولى المنشورة، بمغامرة بهيجة في اللغة، مغامرة لها وقع النجاح، هي تهجين، وتطويع خاصّ به وحده، بين الفصحى وعامية الرّيف الساحليّ بالتحديد، ونحن نعرف أنّه من عائلة صيادين بدمياط، ولكنّا نعرفه على الأخصّ من خلال هذه اللغة التي ينحتها ويروضها ويسلسها، لتجعل من عالمه النصّي كياناً متفرداً وحضوراً قوياً.

في مجموعة «الأمثال»^(٤٠) تُفصّل قصّته «الأمثال في الكلام تضيء»^(٤١)، حول محاور من ستّة أمثال يبدأ بها ستّة فصول مترابطة، وتأتي الأمثال بلغتها -

محسن يونس:

(٤٠) أقلام (غير دورية بالأوفست) دميّاط، بدون تاريخ

(٤١) المساء ١٩/١٢/١٩٧٥ أعيد نشرها في «الأمثال»

العامية «الي ياكل حلوتها يتحمل مرّتها»، «الي يخسرك مالك يخسرك روحك» و«ماحدث يقول على عسله حامض» وهكذا. وسوف نجد في القصة تعبيرات مفاجئة مثل: «ثوبها ممزّق لحمها يبان، أبرزها لكل عين جشعة»، «وقعت لم تحط منطق»، «الحركة الوحيدة هي العيون التي تنطّ بؤبؤاتها». ولكنها ليست مجرد ترصيعات وتوشّيات للزخرف أو البهر أو نقل الجوّ، ليست حيلًا شكلانيّة، بل هي صيغة للبناء الشكلي تفي بمهمة وظيفيّة أساسيّة في العمليّة الفنيّة لمجموع كتاباته كلّها، في هذه القصة استخدام لصيغ أوشكت، بذاتها، أن تصبح قوالب جامدة مثل صيغة أبي زيد الهلالي (وخاصّة في شعر الخمسينيات وما بعدها) وأيوب، وشاعر الربابة، ولكن إعادة ترتيب هذه الصيغ في سياق خاصّ هو الذي يبتّ فيها حياة نصيّة لها حرارتها غير المألوفة، واستقطار الدلالة من هذه الصيغ له منطقها الخاصّ في العمل وليس تردّاداً أو إرجاعاً للدلالة القاليّة الشائعة المسلّم بها، ومفاجأة الصياغة هنا لها دورها في داخل كثافة للمادّة الخام تنفي، بثقلها، كلّ تجريد الصيغ وتعميمها. وفي «البحث» تتشكّل هذه المادّة الخام الثقيلة تحت ضوء قادم من عالم الطفولة الأثير عند معظم كتاب هذا الجيل. ولكنّه، على الأصح، اختزال للهموم التي ينوء بها وعي الكاتب بعد أن تجاوز هذا العالم وإن لم يكن قد خرج منه بالفعل، بحيث تصاغ في سياقٍ له مفردات طفوليّة تحمل عبء هذه الهموم. ليست الصياغة هنا صياغة تذكّر أو استرجاع بسيط - هل أقول وساذج أيضاً؟ - بل عمليّة كتابة، عمليّة استشراف معكوس، تدفق مياه القنوات بين وعي ناضج وتكشف طفلي، جيئة وذهاباً عبر المنطقتين دون حائل زمني مفروض ومسبق. فليس ما يميّز العالم الطفلي عند محسن يونس شاعريّة ما، ولا نوستالجيا حنين ما، أو حتّى استرجاع للكبوت مفقود بل ما يميّزه مثوله الآن مرتبطاً برعيه الآن، ودلالة هذا الارتباط أو الاندماج أو التشرّب المتبادل. والجنّة في هذا العالم ليست صيغة مقتطعة من حكايات الجدة بل حضور

مثقل بأشواق وطموحات وأحزان الرّجل لا الطفل، دون أن تفقد طفوليّتها مع ذلك بل تثري هذه الطفوليّة.

وتضاريس هذا الموقع من الحساسية الفنيّة الجديدة عند محسن يونس ليست جغرافيّة أو طبوغرافيّة، أيّ ليست «واقعيّة» بالمعنى القديم المهجور، لا أريد أن أقول، ببساطة، إنّ شاطئ البحيرة، ومركب الصيد، وتعريشة القرن، والمندرة، والحوش، هي مجرد قيم استعاريّة؛ أريد أن أقول إنّ تركيبها في النصّ تعطيها دلالة أعمق وأكثر تغلغلاً من المقابلة الاستعاريّة، فهي تقوم مقام المفردات اللفظيّة، بغنى أكبر، لكي تشيع معاني غير مفصح عنها بما تفصح عنه مفردات القاموس من تحديد ضروريّ، ولكنها تؤدي رسالة معرفة أشمل وأبعد غوراً في الوقت نفسه، لا ينقلها إلّا عالم فنيّ، وسوف يكون في اختزالها إلى تقريرات نقدية إفقار ضروريّ، فإذا كان لا مفرّ من التقرير النقديّ لهذه المعاني فهي، أساساً، توق إلى رآب الصدوع بين مِرْزَق العالم في هذه الرؤيّة، مِرْزَق الطفولة والنضج، مجالدة الرزق وأهوال اللّيل، حلم العدالة وظاهر القهر، الحنان والشرّ، وهكذا.

في «حلم أم علم»^(٤٢) تعود الحاجة رمزيّة إلى بيتها في اللّيل، وفي الطريق تجد طفلاً صغيراً يبكي تحمله، كما تجري الحدوّثة المأثورة، فيستحيل في يديها إلى ذلك العفريت الثقيل الشرّير، وعندما يدهمها المرض ترفضه وتقاوم شماتة الصّغار وتثبت أمام المحنة، وفي البرّ والبحر^(٤٣) خلق جديد للعالم الذي يواجه ويتقاطع مع عالم الحاجة رمزيّة، الصيد في البحيرة والحياة على البرّ، همّ الزوجة المتروكة على البرّ، وهمّ بيع رزق البحر، وتشابك العلاقات الكثيفة والمعقّدة في غنى فريد، ويخامر هذه العلاقات - وفي كلّ هذا العالم النصّي - وعي حسّي حادّ شديد اليقظة. والحسيّة - بكلّ

(٤٢) مجموعة «الأمثال»

(٤٣) مجموعة «الأمثال»

مفرداتها - تستشري حقاً عند الكاتب، أليست مستشرية، دائماً، في مواجهة الأوهال، وعند كل الحواف بين مزق العالم؟ ألا تخدم، دائماً، في مواقع الحسم النهائية؟ هذا من أسرار وعي الكاتب. تدور في هذا الفلك إذن قصص مثل «الحزن»^(٤٤) «والدهس مستمر»^(٤٥) «والكبائر»^(٤٦) «وحكايتان عن مقابلة عرابي مع الخضر»^(٤٧) و«الولاية»^(٤٨) فلك التناقل بين طفولة الوعي، ووعي الطفولة. أمّا الفلك الثاني فهو محنة الانفصال المكرّس بين الطفولة والشباب، وبالتوازي، بين القرية والمدينة، بين «البدائية» الخصبة (إذ شئت) أي بين ثقافة القرية الساحلية وعمق حضارتها الخاصة، واقتحام المدينة بقيمها الجديدة الغربية (والمدانة ضمناً)، وليست المحنة هنا محنة تقيم بقدر ما هي مأزق في الكتابة نفسها أيضاً، إذ يتخلخل النسيج المتناسك الذي فرضته - عن طواعية - تيمة الفلك الأول من القصص وتتكس اللغة الخاصة هنا إلى حدّ ما، فتعود إلى الصياغات العادية المألوفة، ويظهر ويزداد الشرح عميقاً في البناء نفسه فيحدث ثمّ توازٍ بدلاً من التآزر الآخر، وتضاد بدلاً من التضافر القديم. من قصص هذا الفلك «الداخل والخارج»^(٤٩) و«أهل القرية يرحلون»^(٥٠) و«الإنجليزي»^(٥١) و«المدينة رجل ثمل»^(٥٢).

(٤٤) المساء ١٢/٢/١٩٧٦، أعيد نشرها في الكرّاسة الثقافية يونيو ١٩٧٩

(٤٥) المساء ١٠/٩/١٩٧٦

(٤٦) المساء ١٠/٩/١٩٧٦

(٤٧) الكرّاسة الثقافية مارس ١٩٨٠، أعيد نشرها في مجموعة «الأمثال»

(٤٨) الثقافة الوطنية، العدد الأول، يناير ١٩٨٠

(٤٩) المساء ١٩/١٢/١٩٧٥ أعيد نشرها في مجموعة «الأمثال»

(٥٠) المساء ٣/١٢/١٩٧٦

(٥١) كتابات (غير دورية بالأوفست) العدد الثالث، أغسطس ١٩٧٩

(٥٢) النديم (غير دورية بالأوفست) العدد الثاني، ١٩٨٢

من أبرز القصص التي تدور في المسار الأول قصة «الحزن» حيث ترفض الأرملة الشابة التي مات زوجها في البحيرة أن تقتل جسدها حزناً عليه. طقوس ماتمها الخاص حسية خالصة ومتفردة وحزنها جسدي وعضوي حتى النخاع فهو رفض الأحشاء نفسها للفقدان، وهو حس كاوبه لا يمكن أن يدجن في غلاف تقليدي من العادة والشعيرة لكي يمكن السيطرة عليه واحتواؤه، الحزن هنا حسي لاخضوع له. وفي «الدهس مستمر» يعاد تمثيل الفعل الجنسي، في شكل إيمائي، وعلى مرأى القرية كلها، والطفل هنا هو الذي يعيد تشخيص حادثة، انطلق حمارة القوي العاتي الحيوية فضرب الجدة آمنة، وهو يركب ناعسة - التي تمثل دور الحمار - لكي يرى أهل القرية كيف جرت الحادثة، وناعسة «تنزل دموعها والولد يركب يطير». ويرفع العصا يضرب ويتحرك من أمام ومن خلف.. ظل ركباً وناعسة تدور. التمثيل الجنسي العلني هنا لا ينفصل عن لمسة من الفكاهة السوداء التي سوف نراها في «الولاية». وإذا كان الجنس في القرية - في هذا العالم القصصي أساساً - ليس مقولة بيورتانية تطهيرية محافظة زائفة، بل قيمة أساسية صريحة وغنية فهو أيضاً ليس نمطاً شبقياً مصقولاً وليس مثلاً محقوناً بشحنة من التهويمات شبه الصوفية كما يحدث في كثير من الروى القصصية الغائمة، ويصححه دائماً هذا التنبيه لما في الفعل الجنسي - على مستوى معين - من عناصر تستدعي متعة الفكاهة والسخرية أيضاً. وتنويعات الكاتب على هذه التيمة متغيرة ومضيئة في «حكايتان» حيث يترادف - والمقصود هو الترادف لا الالتحام ولا الاندماج - إحباط جنسي مع إحباط عام. وإذا كانت صيغ «الخضر» و«عراي» و«أبو زيد» تأتي هنا، مرة أخرى في العقد الذي ينسجه الكاتب، إلا أن ثم فجوات مازالت متروكة في هذا النسيج لم تملأ، فالقصة تخلف إحساساً بوثية في الظلام قصرت عن طموحها الداخلي نفسه، لأن هذه الصيغ نفسها لم تستثمر حتى غايتها.

في لغة الكاتب، ومن قصصه الأولى حتى آخر ما كتب، تدور الجملة في

مجري خاص. الجملة اسمية أساساً ومسبوقة بواو العطف غالباً: «وهي حزنت» «والرجل استغرب». «والناس يتكلمون بصوت عال» «والرجال شالوا رجليها أحد». «وأم رجليها لطمت خدودها» وهكذا من غير حصر. الضوء يسقط، مرة واحدة، على الأشياء والأشخاص والمشاهد، ويتوقف لحظة واحدة، ثم يتحرك من خلال الفعل، ثم يتوقف مرة أخرى، في تركيبة الجملة، ويعود فجأة للتحرك؛ إلا أن هذا التركيب - على عكس المتوقع - لا ينشئ توترًا وتقطعاً بقدر ما يجري في شرايين الجملة سلاسة ما، وتدفقاً فيه كثافة مفتولة العضل. يمكن أن نجد تبريراً دلاليًا لهذا التركيب في أن وعي الطفولة، أساساً، هو وعي بالتكشف للأشياء والأشخاص، بالتعرف، أولاً، عليها، ثم يأتي الاقتحام أو التحوط؟ أما العودة بالوعي الناضج إلى الطفولة فهو الفعل اللاحق دائماً وليس البدء بالفعل؟ المبادرة بالفعل - في الأول، مسبقاً - هي، أساساً - إن سلباً وإن إيجاباً - عمل من أعمال وعي قد تمرس بمجالدة الحياة وانقطعت الأسباب بينه وبين ضوء الطفولة الذي سقط أولاً على مسميات لا على أفعال.

ومن مقدرات الكاتب البارزة مقدرته على أن يجعل الحوار موحياً جداً. وحقيقياً جداً، صادق النغمة مشغولاً في السياق السردي بمكر وصدق يكاد يكون كاملاً، كما في قصة «الكبائر» على سبيل المثال.

ومما لا يخطئه الحس النقدي في هذا القصص أن المفردات البنائية - إذا سلمنا بهذا المصطلح - تحمل بذاتها دلالات واضحة، فإذا صدق ذلك على ما أشرنا إليه من قبل: الجنينة، وتعريشة الفرن، والمنذرة (فهي ليست مجرد إشارة إلى شخص أو مواقع) فإن للحمار - في هذه القرية التي تقع على حافة البحيرة - في هذه الرؤية التي تقع على حافة المجهول - قيمة دلالية شديدة الوضوح، هذا الحيوان هنا له فحولة عارمة، وإحباءاته الجنسية صريحة، ولكنه، على الأخص في قصة «الولاية»، يكتسب، إلى جانب ذلك وبلا انفصال عنه تجاوزاً للجنس، أساساً تجاوزاً للإنسان إلى منطقة فيها إحباء

إلى ما هو أكثر - أو أقل - من الإنساني إلى طاقة غير عقلانية، شحنة من الغيبة والسخرية القائمة الأغوار.



كاتب آخر استطاع أن يجيد ارتياد منطقة خاصة به جداً، من ساحة هذه الحساسية الفنية الجديدة التي كانت موضوع سياحتنا، هو محمد المخزنجي الذي أعرف له مرحلتين متميزتين، في المرحلة الأولى منها نجد الحكاية الكفء الجيدة، حسنة النية جداً، شائقة، مليئة بتفاصيل مدروسة. ولغتها، ولغتها، وطريقة لفها وتدويرها، لها ثراث عريق في القصة المصرية، بدءاً من محمود تيمور حتى - وبالأخص - يوسف إدريس.

فهذه القصص، على هذه الميزات، تندرج على الفور في الجسم الكبير الغاص بعشرات - بمئات القصص الطيبة التي نعرفها لقصاصينا القدامى والمحدثين - زمناً لا منهجاً - وهي تشف عن تعاطف أصيل وحميم مع شخوص القصة، وهي تلتقط لحظات مؤثرة من حياتهم، وتحللها بمقدرة، وتدعوك للتأمل لحظة قد تطول أو تقصر، وترضيك وتشبعك؛ ما تثيره من قلق، عندك، هو شعور قابل للاحتواء في النهاية والتأقلم والذوبان مع صدمات الحياة الصغيرة. فهل في هذا كله من خطأ؟

الخطأ عندي، بالضبط، في هذا كله. هذه الأعمال الجيدة تقف على الحدود بين الفن وهذا الذي أوشك أن أسميه «صناعة القصة». وهي حدود قد عبرها محمد المخزنجي بجرأة واثقة بما كان يحمل من عتاد قصصي كامن في قصصه الأولى، وأتيح له في المرحلة الثانية أن يثبت ذاته وأن يزدهر، بتفتح قاس وصلب، في أرض قفر موحشة ونائية - أو مبعدة إبعاداً - بحيث يملكها، وتملكنا في الوقت نفسه، بخير ما في التملك من معان.

والخطأ، أساساً، هو أن المرحلة الأولى عند الكاتب، مرتبة تماماً في

تكنيك وأسلوب وحتى كلمات ودورات جمل وطريقة تناول كاتب آخر - يوسف إدريس بالتحديد - ينتمي إلى جيل آخر وإلى حساسية أخرى، آياً كانت مشروعاتها، فهي ليست، على أي حال، له.

في هذه المرحلة التي يُخيّل إليّ أنها كانت حقاً غياباً للكاتب عن ذاته، أعرف قصصاً مثل «أمام بوابات القمح»^(٥٣) حيث يتجمع الأولاد، في موسم حصاد القمح، كلٌّ يحمل قلة ماء ممتلئة وطبقاً فارغاً وكيساً فارغاً من قماش، ليحصل كلّ منهم على ما استطاع من قمح، من عمّال الحصاد، مقابل شربة ماء، ويتأمرون على «زمزم»، أجمل البنات وأحذقهن وأطيبهن، لأنها دائماً الفائزة، حتى إنهم جميعاً لم يحصلوا في ذات يوم على حبة قمح واحدة وهم قد استقروا إذن على أن يقتلوها ليخلص لهم حصاد بقايا القمح وبعد مغامرة عناقٍ قاتل يمتزج فيه الجنس الطفلي بالحقد الطفلي بالبراءة الطفلية، يدركون أنها شيء آخر «عظيم وهائل»، وينقلبون على أنفسهم، ويدينون لها. وفي «الحلم القديم»^(٥٤) يلتقي الجندي الشاب في وسط جهنم زحمة القاهرة، بحلمه القديم في المنصورة، المرأة التي كانت موضع شبقه الطفلي، وقد شاخت وجفّت وذبلت، تسعى إلى صرف معاش شهيد هو ابنها الذي قتل في حرب من حروبنا، وبعد أن يثرد مع خياله وذكرياته ويشطّ بعيداً بتعليقاته وتأملاته - وهو يقف معها في قلب الحرّ والقطيع - يتركها تمضي: «هل يمكن أن يكون كلّ ذلك بفعل الزمن وحده، بهذه السرعة؟» وفي «البلاد البعيدة»^(٥٥) يهرب الطفل ليسافر إلى بلاد بعيدة هي موقع محل أحلامه البعيدة، ويمرّ بتجربة الهرب في قطار مع بنت صغيرة، ويختبئان معاً في شوال فارغ، عاريين، ويضبطهما عسكري وعمران بمحنة الإذلال عندما تكتشف جريمتها: «وعندما ساقوني مربوطاً، لأرجع،

محمد المخزنجي:

(٥٣، ٥٤، ٥٥) نسخة خطية عند الكاتب

كنت طليقاً، أبدل حلماً بحلم، وفي «صورة تذكارية من رحلة في هامش الدنيا» يهرب الطفل مرة أخرى إلى صاحبة بلدته، لأنه، لا هو ولا أبوه، يملك أحدهما القروش القليلة التي تتيح له الاشتراك في رحلة مدرسية ويطوف حول أكوام القمامة وحظيرة الخنازير، في ظاهر البلدة، وعندما يجري عائداً تصاحبه في السماء يمامة مضروبة تهوي ولكنه أبداً لا يصل إليها، يمسح دم اليمامة «الذي جفّ وأغمق على يدي، وهي، أراها هناك، ها هي هناك، نقطة رفيعة رفيعة ومجروحة، لكنها تجاهد في الأفق». (والاستعارة هنا شديدة القرب ولا تحتاج إلى تعليق). وأخيراً، هناك من هذه المرحلة، أو من هذا الفلك، فليست أعرف الترتيب الزمني لكتابة هذه القصص، قصة «حيث الناس والبيوت»^(٥٦) وفيها تجربة كتابية إذ يحاول الطفل أن يعبر عن تجربة مريرة هي مرض أمه وموتها بعبارة واحدة، هي «هكذا» تتكرر على وتيرة متصلة في طول القصة وعرضها. وقصة «الحرب»^(٥٧) هي أيضاً مغامرة طفلية لولدين يغزوان مقابر القبط في القرية ليحصلوا على الذهب في التراب ويعودان بمجرد بشاعة موت عامل قبضي فقير مكفن في ثياب عمله ويضرب الراوي الطفل زميله المحرض بحجر، ويتمنى أن يتعلق برقبة أبيه - وطنه: «ألصق خدي بذقنه الخشنة ولا أتركه أبداً».

غنى اللغة اللفظية، وجدة التيمات، وحرارة الأشواق، وحسن المسعى، وذكاء التعليق، ورهافة الحس، كلها مازالت مرتبطة في صياغة ليس الكاتب صاحبها، وفي كل قصة تأتي الاستعارة شديدة التواء تفسرنا على تفسير واحد محدد مفروض وتحرمنا من سر العمل الفني وتحطف من أيدينا هبته التي لا تعوض.

(٥٦) مصرية (بالأوفست غير دورية) العدد الثاني

(٥٧) مصرية (بالأوفست غير دورية) العدد الرابع

في مجموعة «بشر الأقفاص»^(٥٨) التي لم يُنشر منها، بحسب اجتهادي، إلا قصة واحدة هي «يوم للمزيكا» تسقط المرحلة الأولى تماماً. كأنها لم توجد قط، إلا من الكفاءة الحرفية التي لاشك فيها والتي توارت هنا إلى مكانها الصحيح في خلفية هذه القصص القصيرة جداً، والمحكمة الجمال، على قسوتها، بل بسبب قسوتها.

هذه القصص تدور في قبضة القهر المطبق، في أسوار أو «أقفاص» الجريمة الجماعية والجريمة العضوية والجريمة الكونية، على أن القسمة الأساسية هنا هي انصهار التيمة الصلبة بالبناء الصلب والعتور على قاموس خاص وصارم للكاتب، توارت جيل الاستعارة البارزة لكي تذوب القيم الدلالية كلها في وحدة كاملة مع النص نفسه.

في عنابر مرضى الجذام والسل، في زنازين الحبس الانفرادي، وبين جدران وسلام وأروقة وسكك وأفنية السجون، وأتقاضى الغارات الجوية في المطار، وفي حجرة من فندق وحيد خائق في مدينة منية قاتلة، في شوارع الوحشة الخالية بالليل البارد، في محابس ومغالق ومفازع تُدار بالناس والأشياء أقدار لا مجال فيها، أصلاً، للرحمة أو اللين، نحو نهاية محتومة وكأنها ضرورية. وليس من كلمة واحدة هنا تشي بضعف أو عاطفية، ومع ذلك فالرحمة العميقة الصاحبة هي الإلهام الأول في هذا العالم الذي مهما قام في عُريه الفظ الخشن مائلاً وضاعطاً وقابضاً، فإن نسيات القلب الإنساني - الذي لم يعد فيه بكاء - هي التي تهب بين جنبات الأقفاص والأسوار، فكانها تفتتح في الحقيقة وإن ظلت مسدودة. سوف نجد رقصة المجذومات تشتعل حول الطبيب، في حصار إيقاع الأجساد الشائنة المتساقطة بالجذام، التي مازالت تتعلق بالحياة، والفرع والبهجة لهما موسيقى

(٥٨) «بشر الأقفاص» مجموعة أقاصيص، نسخة عند الكاتب

(٥٩) الثقافة الوطنية (غير دورية) العدد الأول يناير ١٩٨٠

واحدة مروعة ترويع لب الحياة نفسها، في قصة «في حضرة الجذام». وفي «عبر البنات» يتخذ تطريز البنت المسلولة أول حرف من حروف اسمها على ذيل جلبابها بخيط وردي رفيع صورة التأكيد - الخافت جداً، والذي لن ينطفئ أبداً - لهذا التوق نحو البقاء دون شبهة من خطائية، من غير صراحة التقدير وضغطه وفي ضوء رقيق، وفي تنويع آخر على النعمة، نفسها، نجد زوجة المريض الذي مات بالسل لا تكف عن العويل والصراخ إلا عندما ما تستشعر تهديداً - حقيقياً أو موهوماً - لجنينها الذي تركه الزوج وراح، لم تنقطع دموعها: «ولكن يديها كانتا تحملان البطن المنتفخ بالحياة الجديدة برفق». وفي «بضع زهرات جارونيا حمراء» يقيم الكاتب صلة خفية بين المريض الذي يموت بالسل، وهو يلصق بوجهه زهرات جارونيا حمراء لكي يستجدي من حمرتها حرارة الحياة وبين هذا الطبيب الذي يفعل الشيء نفسه، التساوق والتكافل المتضمن بينهما معاً - أمام الموت - وبين الزهرات الحمراء نفسها، ينتقل إلينا - كما في سائر الأقاصيص - عبر الرواية المحكية بأكبر قدر من الاقتصاد، والزهادة، والنبو عن كل حشو من التعليقات والتأملات والتفاصيل وآيات الترحم والتعجب. اختيار الشكل نفسه - الأقصوصة القصيرة جداً - إلهام تشكيلي صحيح وفاعل.

وفي «مكان آخر» يواجه السجين في زنزانة الحبس الانفرادي حياة من نوع الطريشة المصمي، وحدهما، فيواجه الإذلال والمهانة القصوى. وإذا كان في هذه القصة وحدها - ربما بين فرائد هذا العقد - شبهة من المخزنجي الإدريسي القديم بولعه بالتقرير والتحديد والتعليق، فلعل الذي بنقذها مرة أخرى هو راحة الشكل القصير الذي لا يتيح له الإغراق في سرف التطريز على العاطفية.

«بشر الأقفاص» سلسلة من أقاصيص السجن التي تختلط فيها القسوة بالبشاعة والفكاهة المريرة. لكن الخطر الذي يواجه الكاتب، من تراث

مرحلته الأولى - ويكاد ينجو منه - هو دائماً خطر التعليق الأخير الذي يريد أن يفرضه الكاتب نفسه لا الراوي بالضرورة - نغمة الإيجابية المستبشرة، «وتأكيد الحياة»، إدخال الاستعارة الأخيرة بالشجرة التي تهزها الريح، أو العصفور النزق الذي يزقزق. ولعلّ في هذه النغمة الإيديولوجية - بالضرورة وفي النهاية - مشروعية ما، ولعلّ علينا أن نقبلها في نسيج الصياغة المقصود، ولعلّها تُغني هذا النسيج وتكثفه، ولعلّ هذا هو التشرّخ الدقيق الذي بدونه لا يتمّ الاكتمال، تخفت هذه النغمة وتوشك أن تختفي تماماً في أقصوصتي «يوم للمزيكا» و«حكاية فظة» وتعود بقوة مغالى فيها في أقصوصة «من بين الرجال» ولكنها في النهاية نغمة غير مرفوضة، وهي تتسق مع تشكيل ينتمي أساساً إلى التحديث لا إلى التقليد.

في «مدينة الاختناق» خبرة فريدة مصوغة بحسّ رقيق وتوازن مرهف، عرامة جنسية في قبضة قهر لا يكاد يطاق، ويقين جسديّ في خضمّ احتمالات التهديد ومخاطر الاختيار. النغمة الشعرية تكاد تصل إلى انضباط وتحكم نادر تكاد لولا هنة من بقايا القاموس القديم في جملة واحدة: «يداي تشبّان بمحارتين هائلتي النعومة». إنّ ارتباط النعومة بالهول يمكن أن يحمل طاقة خلّاقة في الصياغة لولا تضايف القالبية المكرورة في كلمة «هائلة» الشائعة في الأسواق؛ مثل هذه الهنات تأتي في أقصوصة لها نفاذها الخاص «شجرة الفل» وتنتفي تماماً من أقصوصة غريبة ونفاذة «ذبابه زرقاء». وهذه أقصوصة تحتاج إلى معدة قوية نحتاجها دائماً ونحن ننظر إلى وجه الحياة البشع الجمال، وهي أمثلة صراح لا محاولة فيها لإيجاد المقابلة الاستعارية، غرابتها ونجاحها يتأتيان بالضبط من نفي أحد طرفي الاستعارة نفيّاً تاماً.

نحن عند محمود عوض عبد المال، نتعامل مباشرة مع نماذج سيرالية، وتقليدية في سيراليّتها.

والجملة الأولى في القصة الأولى «في القطار» من مجموعته الأولى، «الذي مرّ على مدينة»^(١٠) يمكن أن تؤخذ باعتبارها تقريراً نقدياً لكتابه: «أطلق كلّ الحركة ليكون». عنصر الحكيم هنا هو أقلّ العناصر حظاً من الاهتمام أو الأهمية، ليس من الضروري أن يعرف القارئ ماذا يدور، فالنص هو «كيف يدور»، وفي سياقٍ تنتفي فيه - تقريباً - المواضع الجارية في القصص التقليديّ أو المحدث على السواء. لا تسلسل الأحداث - طبعاً - ولا حتى الإبانة عنها، لا فحوى الحوار ولا ارتباطاته بالحدث ولا بعضه ببعض، لا تعليقات الراوية - إن وُجد - ولا الكاتب، ولا خطابه لك، أو لنفسه يمكن أن تخرج منها - مباشرة - «بالمعنى» القريب المصقول والمقدم لك لكي ترتب عليه الحكاية. وهذا كله لا يعني، بالضرورة، أنه ليس هناك «معنى».

الكتابة - هنا إرادة للتخطيط المباشر والمتعمّد للعلاقات، وسمي لإقامة علاقات أخرى، على مستويات أخرى، غير مألوفة. تتابع الصدمات، وإثارة العجب هما من تكتيك السريالية المعروف، في مغامرتهما القديمة لاقتحام المجهول اللاعقلي؛ ومن ثمّ فإنّها تغامر، أيضاً، بإمكان المشاركة في هذا الاقتحام. إنّ أدوات التواصل الفنيّ هنا، من كلمات ونثر لشتات أفكار ونظرات وأضغاث لغة، إلخ، قد تكون من الالتصاق بالكاتب نفسه، والاقتصار عليه، بحيث تصلّب في يديه، ولا تتدفّق فيها، ومنها، مياه الانتقال، قد تصبح نويّات مشعّة وقد تصبح حصوات جامدة، والجسر الذي مهما رُق وتأرجح، بين الطرفين، قد يسقط في الفراغ، قد لا يقام قطّ، أو يصل بين مناطق الوعي ونقيضه المكمل له، الصحو والتهويمات المقومة له، الذات المسفوحة والموضوع الصخريّ الذي لا يوجد إلاّ بها. . . وهكذا.

محمود عوض عبد العال:

(٦٠) دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤

واللغة عند محمود عوض عبد العال شاعرية من نوع خاص، في قصته الأولى «في القطار» تيمة خفية جداً، تأتي عليها ألوان من الشطط والخروج دائبة، يمكن أن تكون هي تيمة الحركة بين الشخصيات الغائمة التي يقصد بها أن تكون «رموزاً» غائمة: «اقترب من أرملة ليغني في أذننا أقواسه المكسورة، وحرابه الداخلة في قلبه...»، «عبثاً جادت عليك بكمية من الملح لتستيد شاربك المعلق على مشجب عري ليلتك». هناك حادثة موت، وجمع من الصبية يرثون أباهم في بهجة وابتذال معاً، وعبور من خلال حقول وأعمدة وسقوط في «حقل نسيان».

وإذا كانت المنطقة التي يتوقف عندها بعض أتراب محمود عوض عبد العال هي تقاطعات طرق، أو تقاطعات وعي، فإنها عنده تقاطعات النفس في داخلها، ومع اللغة. ففي «تكوينات» يبدأ النص باقتراب من السرد، تقطعه دروب ومسارب داخلية وتدخلات من نتف حوارية وعلى مفارق طرق من شظايا سردية جديدة وينتهي النص بنوع من التمرح - إدخال الصيغ المسرحية - في تبادل مشعث بين «شخصيات» تتخذ من الحروف تسميات. ما من وسيلة هنا للتلقي إلا فعل التلقي نفسه، يحدث أو لا يحدث، فليس في النص أي نوع من الضمان.

وهو تكنيك متكرر، تبدأ نصوص محمود عوض عبد العال بالتمرس به، بداية سردية تكاد تقترب - مخادعة ومراوغة - من مجرى الحكيم - والمسلم به أنه مجرى تحديتي - ثم ينشعب النص في تفرعات سردية أوتوماتية، ويطفو الشعر المقصوص الجناحين ويغوص، وتظهر «المسرحية» وهنا يستحيل النص إلى منصة مسرحية، لكي تأتي نغمة سقوط: «في الشوارع الليلية الكثيرة يتفجر الذل من قدميه... جريمة في نهار يوم ملتهب تلونت فيه العيون كجلد الليمون... سقطت المآذن... وينتهي النص: لا شيء! أحفر مقبرتي...» (هذه الاقتباسات من النص ليست متتابعة بل مقتطعة).

الذنب والجريمة والموت - كما في معظم النصوص السريالية، وكما في الحلم ينبوعها الثر الذي لا غور فيه - مائلة، ومستحوذة. ولكن الحس الاجتماعي غير غائب أيضاً، وهو يحتل مقدمة الساحة في «إعلانات مبوبة» حيث يُستخدم تكنيك تحديثي معروف - ليس سريالياً هنا بالضرورة - هو تكنيك القص واللصق، ولكن الدخول إلى المسرح أصبح صيغة ثابتة من صيغ الكاتب، وفي هذا الدخول إلى المسرح خروج مألوف، عنده الآن، من النص، ولعله يصحح شعرية التقطيع اللغوي، باستخدام «خارجية» الحوار المقطوع مرة بعد مرة، وبذلك يكرس، ويعمق، الشق بين تقاطعات النص، يؤكد، بالكتابة الثنائية الأساسية في وعي الكاتب، ازدواجية الدّاخل والخارج، لا بالانصهار - كما تطمح السريالية إلى أن تفعل - بل بالتواجه، والتقابل المتضاد. وهنا تعديل أساسي على المنهج السريالي، وتهجين له بالمناهج التحديثية الرائجة الأخرى.

هذه القالبية في التركيب - الثنائية بين الدّاخل والخارج، بين تقطع السرد الشعري وتقطع الحوار المسرحي - أصبحت من خصائص الكتابة عند الكاتب. سنجدها في كل نصوصه الطويلة في هذه المجموعة، كما نجدها في نصوص لاحقة نشرت بعد ذلك، من قبيل «تكوين»^(١) و«ارتفاع من الفخار» ومما له أهمية، فيما أظن، أن الدّاخل، عند الكاتب، ليس غوصاً في منطقة الحلم وما تحت الوعي، خالصة عضوية، مستسرة، بل ثنائية أخرى - إن صحّت الرؤية - حيث تتخذ الأشياء الخارجية المتوقعة في الظاهر إيماءات، بل تقوم بأفعال، كأنها هي حركات النفس، وحيث تتصلّب خطرات الفكر وخطفات الحس، وتتقلب، وتتخذ غلافاً حجرياً جامداً، وبالمقابل فهذه عنده ثنائية متعددة الطبقات، ودوّارة: «جدران حلقه

(٦١) أقلام الصحوة، الإسكندرية، العدد (٣) سبتمبر ١٩٧٦

تموي»^(٦٢) «طوابير دخان قذر اليدين»^(٦٣) «أشدُّ ورحم أُمِّي . . آكل من قمامتي . . مهوراً بالجلد المحروق» حيث تتجاوز عناصر الصدمة والبشاعة وانهيار صلابة اللّغة، وهي الخصائص السّيراليّة المعروفة.

برغم أنّ النصّ يعتمد التكرار اللفظي - أسلوب الرقي والتعاويد السحرية - كأداة مجرّبة، يبقى السؤال: هل التكرار اللفظي، وحده، كافياً لحمل الرسالة، محلّ التساوق النغمي؟

يتّمي محمود الورداني بوضوح إلى تيار التحييد و«التغريب» و«التشيء» بمعان خاصّة ومحدّدة، فينضمّ في ذلك إلى عبده جبير من جيله، وقبل ذلك إلى بهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، في مقابل تيار الاستغراق والانغمار والتورط الذي يرفده، في جيله، جاز النّبي الحلّو، ومحسن يونس ويوسف أبو ريّة.

وقد أصبح التكنيك معروفاً وشائعاً وأوشك بدوره أن يصبح تقليداً مكرّساً له ما للتقاليد من سطوة ومن سهولة في الوقت نفسه: النظرة - والكلمة - الباردة الصاحية، تجريد الأشياء والأشخاص والانفعالات والأحداث من عضويّتها وحرارتها وجيشان أحشائها، بالتوصيف من الخارج، وتجنّب المفردات المشحونة والمثقلة - لا الثقيلة بجمودها وحجريّتها، فهذه مطلوبة وموظّفة كثيراً - التقطيع في التسلسل الحواريّ والحداثيّ وفي تتابع المشاهد بترك ثغرات وفجوات في داخلها وتفريغها - عن عمد - من المغزى المتوقّع وتغطيتها بإيماء اللامبالاة واللامعنى في بعض الأحيان، التجفيف والتعربة والنسك في القاموس وفي التشكيل. وإذ نذكر بهذه القسّمات المحفوظة الآن من هذا التكنيك فإنّما لكي نستدرك بسرعة أنّ

(٦٢) صفحة ٦٨ «الرّجل الذي مرّ على مدينة»

(٦٣) صفحة ٧٨ «الرّجل الذي مرّ على مدينة»

النموذج لن يكون أبداً غمطياً ومعملياً، ولكل كاتب، كما هو بدهي، خصائصه وطريقة تناوله وتنويعاته، والقدر المتاح له من تشابك وتداخل مع الطرائق التقنية الأخرى، لأسباب ظاهرة.

في «ثلاث ورقات من سفر التكوين»^(٦٤) علاج مُرهَف ومتوازن على مسار البحث عن هذا التكنيك ومع تنويعات عليه والعناصر التيمية الثلاثة في القصة تتابع وتتضافر. درس مع بنت صغيرة وجلسة تحشيش وعلاقة مع بغي، مأخوذة كلها بدقة، بلا عاطفية، مع وضع المسافة الضرورية بين الراوية المتحدث بضمير المتكلم - وهي صعوبة مضافة في هذا التكنيك بالذات - والحدث الذي يرويه والانفعال أو الاستجابة لهذا الحدث. الأحداث بذاتها مطروقة حفيت عليها أقدام الرواة حتى بليت الطرقات ولكن التطريز الشاعري والتاريخي مضافور، في داخل تكنيك التغريب والتبعيد بدقة وذكاء ومن غير اقتحام. «المحاكمة»^(٦٥) قصة بحث عن عمل وسعي وراء عناوين كثيرة، ومطاردة مستمرة في الخلفية من قوة قهر غير واضحة كأنها بسيلها إلى تنفيذ حكم، وعلاقة مع جارة لها أولاد، - ولها حنان وفيها الملاذ الهش الذي لا ندري أبداً ما إذا كان منيعاً أم سوف يستباح. والجملة الأولى من هذه القصة فيها، وحدها تقرير، يكاد يكون نقدياً، للكتابة والرؤية عند الكاتب: «كل الأشياء واضحة تماماً ومحدودة لكنني لم أستطع تبريرها».

هذا إذن جوهر التكنيك والمقصد القصصي معاً: الشيء، النظرة الخارجية، وافتقاد المعنى.

والكاتب يعود إلى تقرير قانون إيمانه باقتباس إيفان كارامازوف: «تهزني الحماسة لعمل من أعمال البطولة الإنسانية التي انقطعت مع ذلك عن الإيمان

عمود الورداني:

(٦٤) المساء (٩)

(٦٥) المساء ٢٨/٤/١٩٧٤

بها منذ زمن طويل» كل ما يمكن أن يقال لإكمال هذا التقرير أن نستبدل كلمة «اللابطولة» بنقيضها، فالبطل التغريبي ذائع السمعة هو «لا بطل» ومع ذلك يقوم بأعمال أو «لا أعمال» يقدسها هؤلاء الكتاب بحكم ما اختاروه أو ما اختير لهم من طريقة للرؤية.

في «ولد و بنت»^(٦٦) يتخلق هذا العالم المتشئ البعيد في الحوار غير المباشر المحكي بالنص مع ذلك على طريقة «قال إن» و«قالت إن» ثم يأتي الحوار منسوباً إلى ضمير الغائب، وكاملاً دون أن ينقص كلمة وتنتهي القصة بلا نهاية أي أنها تنتهي برسالة الغربة واللامبالاة واللامعنى، ويبقى أنها رسالة وأنها تحمل معنى وهماً وقرب وثيقة حميمة مقلوبة كلها على وجهها مدفوعة إلى منطق لا تفصح فيها قط عن نفسها - لكي تصل بذلك إلى أقصى بلاغة ممكنة - لأنها كامنة بالقوة ومن ثم كاملة. لأن الإفصاح مهما كانت بلاغته مشوب بالقصور عن النموذج، أما الكمون فيحتفظ بكل طاقته، وكامل زخمه لأن إمكانياته ظلت غير محددة، وبالتالي غير محدودة. هذا تكنيك كان بهاء طاهر، في الستينيات، قد ساده وأحكمه واستثمر طاقاته استثماراً يبلغ غايات بعيدة.

و«الصرخة»^(٦٧) قصة تغريبية وفانتازية، قصة علاقة ثلاثية بين عجوز، و بنت صغيرة - أهي بتهما؟ - وجثة رجل (هل هو الزوج - الأب؟) مذبوح في الشمس خارج كوخ الصفيح، التوصيف الدقيق لظاهر الأشياء - والتوافه الصغيرة منها على الأخص - والحلم المقهور المضمور معه، تلك من خصائص الكتابة عند الورداني. تلبث النظرة عند اللون، ومسار الضوء، وانفجار فقاعات الشاي في الكوب، وزوايا الجسم والحركة، والأصوات الصغيرة أيضاً، وحييات الندى على الوجه، وحييات الرمل

(٦٦) نسخة خطية - يناير ١٩٧٠

(٦٧) نسخة خطية - أغسطس ١٩٧٠

على الأرض، هذه كلها تُجسّد لكي تتخذ الجثة المذبوحة على الأرض في الخارج، موقعها خارج البؤرة، أي لكي تصبح - بالدقة - هي البؤرة الواحدة للرؤية كلها، البؤرة الخارجية التي تستقطب حولها عالم النصّ كله، الجريمة التي تقع ويدفع بها دائماً خارج الوعي والتي لا يتكوّن الوعي إلا بوقوعها، الجريمة - القهر - هي شرط هذا الوعي .

وتنتقل البؤرة في «فانتازيا الحجرة»^(٦٨) إلى الدّاخل، والرّجل المهّدّد - هنا - بجريمة موشكة الوقوع ينتظر إنفاذ الاعتداء النهائيّ عليه، فيحبس نفسه حتّى يتحصّن تماماً، ولكنّ القصة كلها، بتفاصيل أكثر دقة وإيغالاً، إنّما هي الاعتداء نفسه الذي وإن لم يقع بعد إلا أنّ حدوثه تعدّى حدود الإمكان ليصبح «واقعاً فانتازياً» أعنى وأضرى وأفعل من كلّ اعتداء واقعي . ولم النظرة المفتونة بالأشياء والألوان والأصوات والملابس والأنسجة وقد تجرّدت كلها من حسّيتها ومباشرتها وأصبحت «وقائع» و«معطيات» باردة، تجسّم عالم الاعتداء والتهديد الذي هو نفسه اعتداء .

«تحريك الأعضاء الصغيرة»^(٦٩) قصة إثم أيضاً، ولكنّه هنا إثم من جانب أمّ في إرضاعها لابنها . فيه، وحده فقط، شبهة جريمة، لكن الإثم يستدعي الإثم، والجريمة الصّغيرة - الجريمة القصوى - متبادلة . ليس هنا إدانة أخلاقية يفصح عنها . الجريمة في هذا الفلك من القصص ليست موضع تقرير خلقي - إن سلباً وإن إيجاباً - بل معطى من معطيات العالم، ولكنها أيضاً - لا تنفصل عن العطاء الأقصى والهبة النهائية . ومع أنّ القصة لا تعالج إلاّ هذا المعطى الأولى الأساسي : إرضاع أمّ لابنها، ورضاعة الطفل ثدي أمّه، فليس فيها شبهة عضويّة أو حسيّة، الصياغة والألفاظ وتركيبها

(٦٨) نسخة خطيّة - يونيو ١٩٧١

(٦٩) نسخة خطيّة - مارس ١٩٧٢

واختيارها تحيّد هذه الواقعة وتضعها في نور بارد ومنصب في صحو بالغ، والعنف المكتوم لا يُقرّر بل يُؤصل: الجريمة المتبادلة هي أصل فعل الحياة.

ونحن لا نعرف قسوة الجريمة وبشاعتها في «بحر البقر»^(٧٠)، إلا من عنوان القصة - وهو مقوم أساسي - ومن الجملة الأخيرة: «بينما تكون أذنك مستعدة تماماً لتلقي الدويّ العنيف»، هذا كلّ شيء. ولكن القصة كلّها في غاية التوصيف البارد الهندسيّ التفصيليّ للأشخاص والأشياء، مصوغاً هنا في خطاب مباشر من الراوي إلى القارئ - بضمير المخاطب - ولذلك فإنّ فعاليته قد تفوق كلّ الصيغ الممكنة الأخرى.

والكاتب يسمّي هذه السلسلة - أو الدورة - من القصص باسم القصة الأخيرة ببساطة «بحر البقر» «ونادراً ما يوفّق كتاب هذين الجيلين - في الستينيات والسبعينيات - في اختيار عناوين قصصهم باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من عملهم، بقدر ما يوفّق محمود الورداني».

صدرت السلسلة الثانية من مجموعة قصص محمود الورداني، منذ قريب، بعنوان «أربع قصص قصيرة»^(٧١)، وهي ثلث رصص متقاربة، ومتضايفة، الصوت الأساسي فيها هو صوت مصطفى الذي بعث لنا حلقات طفولته، ولكنّ السؤال الحقيقي هنا هو هويّة هذا الصوت كما تُستخلص من صياغته. وإذا سلّمنا بداءة بأنّ نقل الطفولة - كما هو الشأن في «نقل الواقع» - لغو، بالتعريف؛ وأنّ الصياغة الفنيّة بحكمها ذاك، سوف تهزم غرضها وتهدم قوامها إذا زعمت - بخدعة ما - أنها تنقل الطفولة أو تنقل الواقع، وهكذا، فما من سبيل بمنطق الأمور نفسها إلى هذا «النقل»؛ فإنّ المشكلة التي يجب أن تحلّها الصياغة الفنيّة هي مشكلة الخلق

(٧٠) البيان الكويتيّة (؟) كتبت فبراير ١٩٧٣

(٧١) كتابات التقدّم، القاهرة (بالأوفست) يونيو ١٩٨٢

أو الإيجاد لعالم نصي يتراوح فيه الوعي الطفولي عبر وعي الكاتب بمقادير أو نسب أو أمزجة تبدى فقط من خلال العمل نفسه. وقصص «يوم طويل» عندي تقع كلها في قبضة وعي الكاتب وتفلت تماماً من هذا السحر الذي يشع، بطاقته الخاصة، من وعي الطفولة المبتعث. وهي قصص مشغولة جداً، ومُدبرة جيداً، ومتقنة إلى أكثر مما ينبغي، يجور فيها نصيب الكاتب على نصيب الطفل، ومهما بدت العفوية والتلقائية في «نقل» بعض لقطات، فهي محسوبة ومتعملة (ارجع إلى محسن يونس في هذا المجال تجد تحقيقاً مختلفاً). ولعلّ اعتماد السرد التقليدي التفصيلي - خروجاً على تكتيك قصص الجريمة، المحدث التغريبي، هو المسئول أساساً عن صياغة العمل هنا في قالب الذكريات المحدودة الواقعية، لا في مناخ الاسترجاع والبعث الشعري، إلا أن الكاتب يعود فيجد صوته الخاص في القصة الأخيرة من هذه السلسلة «مدفأة تعمل بالكيروسين»^(٧٢) ونعود فنجد قسمات صياغته التي لا يوفق إلا فيها، صياغة النظرة المحايدة التي تختار اختيارات قاطعة ومنقطعة بعضها عن بعض، والتي تكون، بهذا القطع والتقطع، كمالاً للصياغة.

وهو ما يعود إليه، بنجاح نهائي فيما أرجو، في قصصه الأربع الأخيرة: «السير في الحديقة ليلاً»^(٧٣) وعلى الأخص «جسم بارد صغير»^(٧٤). وهما نصان مترادفان أو نصّ واحد مكتوب مرتين، و«جسم بارد صغير» بحكم حيز الشكل القصير نفسه الأكثر اتساقاً وملائمة لصياغة تيار «النظرة» هو النصّ الذي يفي أكثر بشروط هذه الصياغة - كما عرفناها في قصص الجريمة عنده - وعندما تقع نظرة التحييد واللامبالاة والتشيء على تيمة

(٧٢) المساء ١١/٦/١٩٧٦ وأعيد نشرها في أربع قصص قصيرة

(٧٣) نسخة خطية - فبراير ١٩٧٤

(٧٤) البيان الكويتية - سبتمبر ١٩٨١

متقلّبة بحياة انفعاليّة مؤارة وحارة. مثل دفن جثة شهيد سقط في الحرب، فإنّها قادرة - كما حدث هنا بالفعل - أن تحمل شحنة كبيرة، تكاد تكون مدقّرة، من الاستجابة، فهذا النصّ يقف ندّاً ومقابلاً لنصّ «بحر البقر» في تحقيقه لما تصدّى له، بالأداة الفنيّة التي تصدّى بها.

في قصّة «تقرير عن القتلة»^(٧٥) مشابه ملحوظة لتكنيك عبده جبير، وإن كانت له خصائصه المتفرّدة، والتباعد بين صوت الراوي المتكلّم (دائماً بضمير المتكلّم الفرد) - والأحداث التي تدور حول قتله وموته وحلمه الأخير - مرّة ثانية بمصطلح المتحدّث من وراء الموت؟ - مع تراكم تفاصيل خارجية وداخلية كثيرة مأخوذة على نفس البعد، يجعل هذه القصّة استثنافاً لقصص «الجريمة» - هذه هي المنطقة الخاصّة لحساسيّة الكاتب - وبداية جديدة في الوقت نفسه.



يقف نبيل نغوم وحده بين كتاب السبعينات، بكثافة النسيج الذي يقوم قصصه القصيرة - وروايته الوحيدة المنشورة «الباب» ٧٦، التي يمكن اعتبارها قصّة طويلة - وزخم المعالجة، باحتشاد العناصر التي تكوّن رؤيته وصياغته معاً، فإذا كان لا بدّ أن نسلم بأنّ مجمل كتابات هذا الجيل ترقّ خيوطها إلى حدّ النصول والهفافة أحياناً، وأنّ فيها قدراً من «براءة» الرؤية والتناول معاً، قدراً من خفة الوزن إن صحّ التعبير، فهذا كاتب «ثقيل» بل باهظ أحياناً، تزدهم كتابته برصيد محسوس من الأساطير، والإشارات الثقافيّة التراثيّة، والتأمّلات المستقطّرة من قراءات كثيرة ومتنوّعة، والشطح الذي يريد أن يكون صوفيّاً، والغوص في عباب الأديان القديمة والحديثة

(٧٥) نسخة خطيّة - يناير ١٩٨١

نبيل نغوم:

(٧٦) جماعة الرواية الجديدة - القاهرة، ١٩٧٧ (مكتبة مديبولي)

ليطفو منها بلقي من الصيغ يستخدمها بنجاح ملهم أو بعمد متدبر على حسب الأحوال، وهو أساساً تحديثي وتجريبي لا يعتمد الكتابة التقليدية السردية، وصياغته تدرج، أساساً، في التقديم لعمله بجمل عليها مسحة البساطة والعادية والتقرير الخارجي، لكي يتقلب فجأة في غمار الإشارات الرمزية، والتقطيع التغريبي، ورواية الأحداث الجسام والرؤى المهولة في كلمات قليلة متقاطعة ومتشابهة.

والأرجح أن تراثه القبطي الخاص، وثقافته الواسعة، وتعليمه العلمي - فهو مهندس - ورحلاته إلى الخارج، وولعه بالثيولوجي والتصوف، قد تكون من المراجع الخارجية على النص، عنده، ولكن إسهاماً في تشكيل النص لا تخطئه العين.

«يوسف مراد مرقص»^(٧٧) أول قصة أعرفها له هي دورة ميلاد وموت لا يجتازها «البطل» بنفسه وإن كان هو الذي يحياها ويموتها. يوسف مراد مرقص نفسه لا يحدث له شيء، تمضي حياته على سنتها العادية كأنها لا تمضي، ولكن الدورة تجري بين والده وابن عمه، وكلاهما توحد بالبطل، كلاهما نموذج رئيسي، وأرضي مع ذلك، وكلاهما يعيش ويموت كأنها متناسخان أحدهما مع الآخر، فليست الدورة افتعلاً «قصصياً» أو حيلة يقصد بها المفاجأة. الصياغة الباردة التقريرية الخارجية وغير السردية أولاً وقبل كل شيء تنفي - بذاتها - لعبة التكنيك التقليدي.

وفي «النهر عند المنبع وعند المصب» يقول الراوي: «قلت: يا عالم الأسرار متى تريح هذه النفس من العودة في جسد بعد جسد». تيمة الدائرة الأبدية أو العودة المتكررة، أو التناسخ المطرد، (قصة «العودة» لها أهميتها، هنا، والحروف الأبجدية تلعب الدور الذي يعطيه إياها ابن عربي)

(٧٧) خطوة (غير دورية، بالأوفست) العدد الثاني، مارس ١٩٨١

سواء كانت مستوحاة من الهند أو من نيتشة، تيمة ملحة عند الكاتب. وفي هذه القصة تتخذ الصياغة مسارب لها من التراث الفرعوني والقبطي والعربي والحديث على السواء، وتتخذ العبارات الصوفية كمفردات لها شحنتها. ولا يتردد الكاتب أن يضع مقولات صوفية غامضة موحية، بلغة باطنية ومركمة بالعدد من (١) إلى (٧) ومفردات من الإنجيل والقرآن كلها في طوايا قصة عن محاولة سعي العمة لتزويج بنتها من البطل الذي يتحدث عن ذات نفسه، ويسعى ليتحدث من ذات الكون كله ويستقطر طموح رؤاه من خلال تاريخه.

«المخلص ابن الإنسان» قصة باطنية تماماً، لم تعد موضوعاً في سياق القصّ المتبدل اليومي، وإن كان سياق القاموس متراوحاً بين الحكاية والريبورتاج. وابن الإنسان هنا هو الذي يُذبح ويُقطع ويُوزع قرباناً على الأكلين، كلّ بحسب نصيبه المعين من قبل أن يولد. وهو مركّب من «أوزيريس» المصري القديم الذي قطع ووزع، بالتفصيل والتحديد، ومن يسوع الناصري، الذي افتدى البشرية ومازال جسده الحيّ يشارك فيه المؤمنون كل يوم، فداءً وخلصاً.

«البشري»^(٧٨) تمضي بما بدأت به «المخلص ابن الإنسان» فينتفي السياق اليومي تماماً، في القصّ وفي القاموس سواء. والابن الذي تأتي به البشري في النهاية، ولكنه لا يأتي في القصة، هو في الوقت نفسه، ابن إبراهيم وساره، وابن موسى وصفورة، وابن يعقوب وليثة وراحيل، وابن زكريّا واليسابات وابن الله من مريم، وهو البشر به دائماً ولا يجيء. اسمه كامل، والكاهن الذي مرّ على منزله يحمل البشري، بالرقم «ثلاثة» الملائكة الثلاثة الذين هم الربّ نفسه والذين استضافهم إبراهيم. والقاموس شعري وأمثولي Parabolic صريح. وليت أهمية القصة في تحميلاتها التوراتية

(٧٨) المساء ١/٤/١٩٧٧

والإنجيلية والإسلامية، بقدر ما هي في مضمونها الذي هو شوق، ونبوءة غير متحققة، وتقرير للإيمان موضوع موضع السؤال: هل يأتي، أبداً، ذلك «الكامل»؟ وهل تسقط، أبداً «البشرى»؟

«المعجزة» مروية كلها، الآن، في سياق الحكاية اليومية، دون شاعرية، بتفصيل وتحديد يمت بصلة إلى «تكنيك النظرة»، وتتقطر الحكاية بعد ذلك عن طريق أجوبة فقط يردّ بها صاحب الرواية على أسئلة محذوفة يسألها «بعض الأقارب والأطباء والباحثين والصحفيين»، ولا نعرفها إلا عن طريق الإجابات، ونعرف معها أن معجزة حدثت في دير ناءٍ معزول، فقد تَحَدَّثَ قديسٌ مات منذ قرن على الأقل، ومازال طريّ الجسد، إلى الدكتور نظير. وعندما يمدّ الدكتور نظير يده حتى الكتف بين التابوت وغطائه المرفوع دون ركازة بإعجاز، نفهم أن ذراعه كلها قد بترت منه، وأن القديس الذي أوقع عليه هذا العقاب الغريب «لم يحذّره، بل أوصاه أن يكون مُخْلِصاً مع نفسه»، ولم يشعر الدكتور بأي ألم، ولم يسَل من ذراعه المبتورة أي دم. ثمّ ذلك في اليوم التاسع - يوم الاكتمال - من زيارته للدير، وكان قد سمع صياح الديك - في اليوم الأول - ثلاث مرّات ورأى في صحراء الدير ذلك الأسد الذي جاء من سفر «الرؤيا» مُركباً من حصان وثور وثعبان وصقر وحمل وإنسان. كيف عوقب على قلة إيمانه لأنه كان يفكر في مقتل أبيه، ويبحث عن «المعرفة» - والمعرفة هي فقدان البراءة والتورط في الشرّ.

وفي «الم الانتقال والم الصمت» تظهر على الفور مشكلة ما هي القصة القصيرة؟ هل لها مواضع ومواصفات؟ فقد انتفت «الحكاية» هنا بكلّ أساليبها وصياغاتها التقليدية والمحدثة، ونحن أمام صياغة تستغني تماماً عن السرد بأي شكل. سنجد جملاً تروِي بالفعل الماضي ما حدث من غير تحديد، وجملاً من الحوار المتقطع، ونصوصاً شعرية واسترجاعات من التوراة والإنجيل والقرآن، وسوف نستشف - في النهاية - ما قالته القصة في أول جملة: «عاد إلى بلده بعد أن عبر ومات» هذا الوعي الذي يتخلّق (من بعد

العبور) يغصّ بحياته قبل العبور وبعده، قبل التاريخ وعبره، في المضارع والماضي والمائل في غير زمن، وفي هذه الصياغة تتردّد مفردات نبيل نقوم الأساسية، الكوبري، النهر، الطحلب، ثنيات جسد امرأة، البقرات السمان والعجاف، الجبل، الكهنة والرهبان والشيوخ، الشمس والمركب والشعبان. وليس الترابط - كما لا ينبغي أن يكون - سردياً ولا متعلّلاً، منطقاً الداخلي يستعصي على التفسير بطبيعته نفسها، ولكن هناك نوعاً من التواصل - ليس من الضروري وإن كان من الأفضل أن يكون تواصلًا مثقّفًا ومدرباً - له مقدرة التخلّق والحدوث في مستوى خاص من مستويات التلقّي.

«حلاوة العشق» صياغة جديدة وخاصة لنشيد الإنشاد، بعيدة الأصداء ولكن أواصرها الداخلية حميمة ومتوارية، ولكنه نشيد الإنشاد هنا بعد أن يكتمل الحبّ ويأتي سبعة بنين وسبع بنات. . والبشر لا تحفّ بالصيف والخير وفي مستويات الرؤية الثلاثة: «التوارّي والريفي القديم - المعاصر معاً، والحضري الحديث تُكسب النشيد بالفعل حلاوة خاصة، وفي بطن الحلاوة، بالضرورة، نقيضها: إن ساكن بطن الجبل الذي يذبح التيتل، بعد أن يربط امرأته بحبل من كتّان مجدول في صخرة ملساء عارية الصدر والعجز، (هل هي بروميشيوس الأنثى متروكة لنهش النسر الذكر؟) وقد كان لهما - هما أيضاً أربعة عشر ابناً وبناتاً. ثم أخرج كلّ ما يملك. . . هبة لعابري السبيل ورحل. «أهي نفسها تلك المرأة التي رحل عنها زوجها تتغنّى بنشيد العشق، مربوطة في صخر الحياة الناعم؟»

الموت، مأخوذاً من مزامير داود والرؤيا وطقوس الصعايدة الأقباط وإجتماعات التحنيط وخلود المومياءات تيمة مراودة مُلحّة عند نبيل نقوم والقبر عنده ليس نهاية المطاف فما للمطاف عنده من نهاية. الدورة مهما يهدّها الانكسار كاملة دائماً لا تنقطع. لا يقرّر الكاتب هذا اليقين تقريراً مباشراً أو غير مباشر، تقرّره عنه كتابته بصياغتها المشحونة برصيدها التراثي

وحدات المعاصرة معاً، كما في قصص مثل «الموت» و«فم الأسد».

«القرين» نشيد للحب من شعر خالص. نبيل نقوم ينمي بحساسته الخاصة الفريدة قالب «القصة - القصيدة» الذي كان يحى الطاهر عبد الله قد صاغ فيه آيات إبداعه الأخيرة. ولكن الحساسية هنا تتشرب بعمق إحياءات توراتية وصوفية إسلامية معاً في مزاج مرهف ورقيق.

«العرض» نص صوفي صراح - هنا أيضاً ثور مسألة القالب القصصي، أهذه قصة؟ يدعي هذا الكاتب أن «نعم» وهنا أيضاً حل محتمل لقضية الأصل التراثي للقصة القصيرة فكم لأبائنا المتصوفين من نصوص قصصية مرهفة الدقة عميقة الجمال! وفي «العرض» نجد مياه الحياة التي لا يتل بها - وإن غمرته - «صخرة الحق» الناطق باسم جمهرة الخلق من أغمار الناس، تتصدى للمطلق الصارم الحكم القاضي بالموت والإفناء ولكنه العادل الذي يعرف ماء الحياة، جوهرها وعنصرها الأول، عندما يعرض له ويُعرض عن كل التفانين والزخارف والبدايع الطارئة.

في سلسلة تالية من القصص نُشر منها «القاهرة مدينة صغيرة»^(٧٩) و«البشر»^(٨٠) و«الزيارة»^(٨١) ولم تنشر «الميراث» و«المنامة» و«البديل» و«المعروف» ينحو الكاتب منحى جديداً تماماً. صناعة القصص في هذا المنحى بارعة والعبارة سلسة وذكية ومثقفة وحاذقة. والحبكة - خصوصاً - مشغولة جداً، ومقصود بها المفاجأة والبهر والتنوير الذي يغلف الحكاية بضربة واحدة محكمة التسديد، عناصر القصص كلها ملحوظة الكفاءة مثل المئات وعشرات المئات مما تنتجه الصناعة القصصية. باختصار هي قصص فيها

(٧٩) صباح الخير (٩)

(٨٠) المساء ١٧/٤/١٩٨١

(٨١) صباح الخير (٩)

ومائر القصص من نسخة خطية عند الكاتب.

أصداء أساسية من إدجار آلان بو ولكن الكاتب التراثي لا يتكرر، وكل تكرار تزيّد بحث . . ومن ثم فهي جميعاً تقصر جداً عن أن تتناول أو ترتاد مناطق الحساسية الأصلية عند الكاتب، وعن أن ترتفع أو تقترب من التحقق الذي أصابه - حتى لو أخفق - في سلسلة القصص الأولى التي من حقّه أن تنسب إليه وحده. قصة «مسيحة الإلهة كالي ذات المائة حبة» تطمح إلى إيجاد أرض مشتركة بين المنطقتين، وتتراوح بينهما. لكن هذا الكاتب يفتقد جداً ضوء المنطقة الأولى، وعمقها، وثراءها الخاص.



وأخيراً، وليس آخراً بالطبع، نأتي إلى يوسف أبو رية، فنعود إلى عالم الطفولة مرةً ثالثة، وعلى نحو آخر. في هذه الطفولة غضب لا خفاء فيه، وعنّف أياً كانت شاعرية صياغته فهو ضارٍ ومستشرٍ، وفيها قرب وثيق من الموت، والقتل، والجنس.

خصيصة هذا الكاتب أن وعيه الآن، في كتابته الآن، هو وعي طفولي. ليس تقاطعاً عبر الشعر بين وعي الطفولة والنضج (محسن يونس) وليس استرجاعاً بحثاً للطفولة وذكرياتها بفعل وعي راشد (محمود الورداني في «المواسم») بل لأنه وعي حلمي، وسحري، ويتخذ من الأنماط، من التصورات الكلية، قواماً له، فهو طفولي.

وإذا كان ثم تشابه ظاهر بين كتابة يوسف أبو رية وكتابة يحيى الطاهر عبد الله، فليس ذلك - على الأقل - نتيجة تأثير مفترض، بل هو أساساً نتيجة تشابه مزاج إبداعي، وطريق للوعي.

سنجد عند يوسف أبو رية التجريدات المائلة سواء بالتعريف «الفاكهة» بدلاً من فاكهة لها اسمها وتحديداتها، الجسد الملفوف، . . وهكذا بلا حصر؛ أو المنعشة أيضاً في قالب التنكير: «خوافر» و«حشائش» و«شوك جاف»، و«رجال كثيرون»، ولكنها جميعاً غير مجسمة وغير متعينة وغير آنية.

هي تجريدات، أو إذا صحَّ القول - «ماهيات» لا «موجودات» - وليس هذا التجريد آتياً من الاستقراء العقلي بل هو نابع من إدراك مباشر، موهوب، معطى، تلقائي، ومن ثم طفولي.

وفي قصصه جميعاً، بدون استثناء - فهذا كاتب يعرف طريقه ويخلص له دون غيره من البداية - جو حلمي سائد ومتغلغل لا يفصل - كما هو ظاهر - عن صياغة التجريد، والتنميط حيث كل شجرة هي «الشجرة» وحيث لا يكون الشيطان والملاك وجوداً وحضوراً مجسماً بل ابتعائاً لمثال وماهية. نحن في عالم الحلم، ومشابته بالواقع مشابهة سحرية.

كان من الضروري إذن أن تكون مواقع هذا العالم حلمية. المقابر لا تكاد تغيب عن ناظرينا، والمساجد، والأسواق. وساحات لعب الطفولة. وهي أيضاً ليست استرجاعات محسوبة متدبرة، ولا مواضع عملية محددة ومجسمة بل ساحات للحلم، أو للوعي الحلمي على الأصح. وفي هذا جانب من «فهم» العنف والضروة والعرامة الشبقية والقربى الحميمة من الموت التي هي مادة الحلم وصياغاته أيضاً في وقت معاً.

في فلك قصص الطفولة عند «أبورية» سنجد الولد الكفيف يرى في الحلم، يفرّ بحذر «الحلم الليلي من ضغط واقع» - نراه نحن كما يراه كاتبه حلمياً بدوره - إلى الحلم «داخل الحلم». فالتقابل هنا أولاً ليست فيه شبهة ميلودرامية ما، ولكنه أساساً تقابل أو تراوح بين درجات الحلم الواحد متعدّد الألوان. أمّا «طفل الطين» فحلم آخر قائم على تجريدات وأنماط وقوالب تُبنى وتُهدم وعزم في النهاية معقود على حراسة الحلم من أقدام الصغار والكبار. والكاتب في النهاية لا يفعل إلا أن يحرس حلمه.

والقصة تبدأ مباشرة بهذا المثال النمطي: «الشجرة ذات الظل» وتمضي في بناء «البيت الحلم» والطفل الحلم» و«العروسة الحلم» - التيمة طبعاً ليست جديدة. الجديد والأصيل هو «القصة - الحلم». و«خبز الصغار»

صياغة أخرى للحلم نفسه : إعادة تخليق «الواقع الحلمى» في داخل «حلم الواقع»، درجتان من سلم الحلم تفضي إحداهما إلى الأخرى في الاتجاهين بإحكام. «العابرون»، «الغرباء يعودون»، و«الذب خارج الدائرة» و«الأخرون» قصص وثيقة الصّلات محورها رؤية الولد القروي للغرباء والآخرين والعابرين، اقتحامات العالم الخارجى، شخوص الحلم الآخر، من الصّفة الأخرى: الحرفيون والوافدون بأنواعهم الذين يحطون ليلة أو ليلتي في ساحة القرية أو يهجمون عليها أو يلعبون بها، وليست هناك أدنى محاولة لتحديدهم وتشخيصهم أو حتى تسميتهم، وليسوا قادمين من الذاكرة. هم مائلون في صياغة الوعي بهم «الآن»، كما كانوا تماماً حاضرين في الوعي «عندئذ»، شرح الزمن قد التأم، بالكتابة، بين الطفل والكاتب. ليست هذه طفولة الكتابة، بل كتابة الطفولة.

ومن الممكن أن نسلّك في قلّك متقارب النجوم قصصاً مثل «الفارس وأنا في غرفتي»، وهي قصة فعل جنسيّ سيرياليّ تراوده صورة جيفارا وزوج حمام في فعل جنسيّ مواز، في حلم مضطرب ومتناثر المفردات، وفي تهويم، لا يستطيع هذا الكاتب، على الأقلّ، أن يعثر له على منطق داخليّ متماسك. شاعريّة هذا التهويم لا تقف على أرض ولا تحلق في سماء. معلّقة، غير متحقّقة. «القتال على السطح»^(٨٢)، أمثلة ثقيلة اليد في العلاج ومضغوطة على نتوءاتها الاستعارية جداً، الرؤية الفتازية أو التخيلية أو الكابوسية خام ونظّة جداً: رجل يقتل آخر على سطح قطار منطلق، كلّ ركّابة لا يعبأون، خوفاً وتقية، إسقاطاتها - كما يجري المصطلح المألوف - شديدة الوضوح - «وخادم بيت الله»^(٨٣)، قصة خادم المسجد الذي يسرق ميكروفون كلام الله، تحت وطأة الحاجة، مغزاها الاجتماعيّ قريب، وإن

يوسف أبورية:

(٨٢) المساء ١٩٧٦/١٢/٣

(٨٣) الثقافة الوطنية (غير دورية) يناير ١٩٨٠

كانت حية وفعالة، وهي تقترب جداً من قصة «الرشح» التي تنتهي بقتل متوقع يسقط فيه - كما في حلم - رجلٌ ليست عنده رحمة ولا إحساس، طاغية صغير مستعار ليمثل طغياناً أكبر. ولكن هذه القصة تستند إلى مادة أكثف وأغنى من سابقتها، وتقترب كثيراً من الوصول إلى مقصدها. ولا تبعد «الملاك» كثيراً من هذا الفلك ومقصدها إدانة واضحة لسقوط الفتاة الريفية التي هي موضع الحلم، تحت أقدام الكبار أصحاب السطوة والثروة وأهل المدينة الحديثة التي ضرب في نخاعها الفساد، هي قصة سقوط الحلم إذن و«الضيف» تناول هذه التيمة نفسها مرتبطة بتيمة اقتحام الآخرين من المدينة لكي يهدموا سكينه القرية وسلامها الداخلي. و«قمر ونجوم» هي أيضاً قصة إفساد المدينة وسلطاتها لابن راعي الغنم الذي يتحول إلى خائن يثي بالرجال الأقوياء أحباب الليل - نماذج أدهم الشرقاوي العتيقة - ويصبح شيخاً للخبراء فيثار الرجال، ولو دفعوا الثمن فادحاً في الأغلال الغلاظ. والغنائية هنا تُخلق في دورة أخرى أعلى نغمة وأكثر اتساقاً مما قبل، ولكنها غنائية مجلجلة وخطابية بأكثر من معنى. فالكاتب يلجأ إلى الكتابة بضمير المخاطب الفرد، لا للتبديد ونفي الميلودراما عن البوح بأسرار الذات، بل للوصول إلى بلاغية قد تهزم ذاتها لفرط شاعريتها.

«ترنيمه للدار» حنين شاعري للجندي الذي يهفو إلى عالم الطفولة ونجد فيها الحلم المركب في تنعيم جديد.

«خطوة»، قصة تخلق الطفل حتى تنقذه يد - كأنها قدرية - من تحت خفّ جمل شاق، هي قصة تشكّل الحلم وصياغته حتى يستوي خلقاً بينا. والإنسان - نفسه - قد أصبح هو الحلم.

«والعانس والصبي»^(٨٤)، قصة الشبق الطفلي إذ يتحول إلى شبق سوي،

(٨٤) خطوة، العدد الأول ديسمبر ١٩٨٠.

وسائر قصصه غير منشورة - نسخة خطية عند الكاتب.

بعد اجتياز نيران المراهقة، صيغة ريفيّة «للفارس وأنا.. في غرفتي»، وهنا أيضاً صورة للشيخ الذي يهدّد، بسيفه، الفعل الشبقيّ الطّفل المحبّط، وهو ما يحدث أيضاً في «يوم للدود». ولكن الإحباط لا يتأتّى من سطوة أبويّة مباشرة. هذه قد حُيّدت - كما في الحلم - واستحدثت إلى رموز وفنّت قوّتها. وتتراوح الرواية بين ضمير الغائب وضمير المخاطب، وتجلّجّل الخطابية، كما تجلّجّل دائماً عندما يستخدم ضمير المخاطب، ومن ثمّ تنكسر الصياغة الحلمية ويحتلّ المقصد المباشر مقدّمة المسرح، فهنا خطاب مباشر غير متّجه إلى بطل القصة وحده بل متّجه إلى القارئ مباشرة أيضاً.

ولكن «قصة السّجين» على خروجها تماماً من الصياغة الحلمية، وانتهائها إلى التقليديّة، تُحقّق في إطار شروطها نجاحاً مؤثراً، حتّى لو كانت في النهاية هتاف تمرد واضح مباشر ضدّ قهر واضح مباشر.

من سلسلة قصص الموت قصتان هما تفرد محسوس، «الضحى واللّيل» تجري حول سرقة جثة من مقبرة حديثة وإعادتها، و«ظلّ الموت» قصة الأم - العجوز التي مات رجلها وتعود بعد الأربعين إلى بيتها، لأنّ بيوت أبنائها وبناتها ليست لها، فكأنّها هي الأم الأصل قد ماتت وعادت إلى بيتها المقبرة.

فعالية هذه القصص هي في تداخل الموت والحياة عن طريق تصوّرات أو رموز كلّية، في رؤية شاملة خصيشتها الأولى - ربّما - هي قبول الموت - وهو الوجه الآخر الضروريّ لحلم الحياة نفسه - باعتباره معطى مسلماً به مأخوذاً على علّاته ليس مخوفاً ولا مرهوباً ولا حتّى ممّا تتحاماه الحياة وتنأى عنه. الموت هنا تحتضنه الحياة، بشاعته ورعبه قد استنامت كلّها وأصبحت - دون أن تفقد ضراوتها - وديعة ناعمة. الخصيصة الثانية - والمترتبة على الأولى - بمنطق خفيّ ولكن متهاكك - أنّ الأسلاف هنا لا يمثلون ضغطاً ولا قهراً. هم أيضاً مسلمّ بهم وفيهم وهن لا يدعوا للرشاء

ولكنه بالتأكيد لا يستدعي الرهبة ولا التمرد، وفي هذا جانب من الجوانب
الكثيرة لاختلاف الرؤية وتباين الوعي بين يوسف أبورية ويحيى الطاهر
(الذي طالما نُسب إليه) مهما كانت مشابه الكتابة واقتراب لفات الجملة بين
الكاتبين.

«التحاريق» قصة البحث عن رزق السمك في الترععة التي جففتها
التحاريق، الغوص باستماتة وفي وجه تكالب «العالم الآخر»، بحثاً عن
حلم تحت الماء النزر الشحيح، هي تنويع على نغمة الحلم الغنية، الحركة
البطيئة الساجية في انسياب الكتابة هي التي تكسبها إيقاعها الحلمى وتضيء
لنا إدراكها في سياقها الصحيح.

من فرائد عقد الكاتب قصة «حلم أبو عطية القديم» (ولنلاحظ أولاً
العنوان) والفخراي الأب - أصل الوجود وماهيته - مع بناته الثلاث
العمياوات، ينتظر مجيء الولد الذي لا يجيء بينما يعمل على الدولاب
ليخلق كل يوم من فوهة النار «المتارد والأباريق والمواجير». الحلم بالخلق
الذي يجيء متضافراً الوشائج بحلم الخلق الذي يتحقق، وفوهة شبق
الرجل التي تنطفئ، ثم تعود تتوهج هي فوهة الاتون الذي تذهب خلائقه
طعمة لجشع السوق، ولكن يبقى منها دائماً ما يقيم أود حياة عنيدة تطارد
حلمها. هذا أيضاً فنّ عنيد ومتمكّن يتبع حلمه بدأب وقدر كبير من
التحقق.

صيف ١٩٨٢

الحياد والتوتر عند بهاء طاهر

١ - قراءة في مجموعة «الخطوبة»^(*)

عين الحياد الصحاحية

لم يعد وصف لغة بهاء طاهر بحاجة إلى تقرير جديد، فقد أصبح هذا الكاتب اليوم من المعالم البارزة في إنجازات ما استقر، منذ الآن، باعتباره «الحساسية الجديدة» في أدب القصص المصري، أو فيما سمي في وقت من الأوقات بموجة الستينات.

ومن غير أن نخوض في تحليل المقارنات وأوجه التراسل، والتباين، بين لغة بهاء طاهر ولغة إبراهيم أصلان، مثلاً، ومن غير أن نسترسل في تفصي ظلال هذه اللغة على كتاب الجيل الأحدث من أمثال محمود الورداني، وعبد جبير، فلعل من المناسب، على سبيل البداية، أن نصف هذه اللغة، مدخلاً منا إلى محاولة قراءة التجربة - أعني الخبرة - القصصية عند بهاء طاهر.

هذه اللغة محايدة، باردة، تقريرية، لغة عين صاحبة، شديدة اليقظة: وهي لغة «عين» لأن البصر فيها حديد، وقاطع، يعرف كيف يلقط ما تقع عليه يده، وكيف يسقطه، تقريباً من غير أن يمد أصابعه. الحس العضوي - أي الاقتراب أكثر مما ينبغي لهذه الرؤية التي تريد أن تكون ثابتة وكاملة - يكاد يكون غائباً. وبهذه الحيلة يصبح «للنظرة» ما يكاد يكون سيادة

(*) دار شهدي، القاهرة، ١٩٨٤.

مطلقة، وتكاد الحواس جميعاً تخلي الساحة للنور المتساوي الطبقات الذي يقبض على الناس والأشياء بقدر سواء.

الكلمات قد انتفى عنها احتشاد الانفعال، وعرامة القلب والجيشان، وزخم الدماء الحارة، واضطراب ما تمور به الاحشاء وغوامضها. هي كلمات مختارة، بعناية ساطعة وهادئة النور، من قاموس الظاهر لا من سديم الباطن، من مجرى الحياة اليومية المحكوم والتعامل مع الأشياء الخارجية الواضحة، لا من تدفق تيارات اللاوعي التحتية - أو ما يراوغنا منها بالطفو والرسوب قريباً من الأغوار. والنبرة دائماً بمنأى عن كل تهذج أو اصطخاب على السواء. هي نبرة مستوية الإيقاع، ومتوازنة المقاطع. نبرة كانت قد قرّرت - قراراً صارماً - ألا تسقط أبداً فيما يوحى أدنى إحاء بأنه «ستمتالية»، وعقدت العزم على أن تقيم حواجز صلبة دون جموح القلوب وطوفان المشاعر.

لكن ذلك لا يعني بأي حال أنها خلو من الانفعال العميق المكتوم، أو أنها تعوزها العاطفة، بل الشجن أحياناً. هذه ميزتها، لأن التحكم، والتحفظ، والتحوط في التعبير يستطيع هنا أن يوجد، أن يتبعث، أن يوقظ الغضب. أو الأسى، أو الرعب نفسه، لا أقل من الرعب.

كان اختيار الكاتب هذه اللغة، في قراءتي هذه على الأقل، نتيجة تكاد تكون محتومة. هي اختياره الحوار مقوماً أساسياً - أكاد أقول وحيداً - للنص.

من بين القصص التسع التي تتكوّن منها المجموعة خمس قصص بضمير المتكلم المفرد. ولا يكاد يفاجئنا أنها أطول وأخطر قصص المجموعة. القصص الأربع الأخرى قصار. والمتكلم الفرد فيها - مع ذلك - يشغل حيزاً لا بأس به مثل قصة «الأب».

ولكن هذه الصيغة لا تغوي الكاتب أن يتزلق إلى الحديث الدّاخلي عن

الذات، يحدثنا المتكلم الفرد كأنه يتحدث عن شخص آخر، هو حريص جداً أن يصف ما يرى، أن يروي ما يحدث، لا أن يستبطن ولا أن يغوص في حماته الخاصة.

ليست «الأناء» المتكلمة في قصص بهاء طاهر إلا عنصراً من عناصر الحوار.

الحوار - كما يتضح على الفور - هو أنسب الصياغات النصية في لغة «النظرة» وفي رؤية العالم، والناس أساساً - من الخارج.

ليس معنى هذا بأي حال من الأحوال أنه لا يكشف عن الدّاخل، بعمق ونفاذ خاص، لأنه بالذات عن طريق غير مباشر.

في الحوار - وهو قوام نصّ بهاء طاهر كلّهُ، أساساً بل أكاد أقول مرة أخرى وحده - لن يدهشنا تمكّن الكاتب، ومقدرته، وتنوعه، ودقة نبرته، وانضباطها.

التركيب العامية المطوّعة للسياق السليم - نحويّاً - من إنجازات هذا الحوار غير القليلة.

السؤال المحير قليلاً - هنا - والضروري، هو: كيف يمكن أن يكون النصّ الحواريّ أساساً متميّزاً إلى لغة الرؤية؟ لغة النظرة، لغة العين - لا الأذن؟

هذا - بالضبط - من خصائص هذا الكاتب الفريدة: إنه، بنوع من الضفر والتساوق الفريد، جعل الحوار - إلى جانب منتجات الحوار الأخرى - قادراً على أن ينقل ويحمل ويؤدّي - معاً - رسالة النظرة. والشواهد على تلك الخصيصة أكثر من أن يفي بها الإحصاء، فهي ممتدة على طول المجموعة وعرضها، من أول «الخطوبة» - حين يشير المتكلم، بالحوار فقط، لا بالوصف - والحوار هنا على مستويين - إلى الشّيش المغلق وصورة الجندول بالوانها، إلى آخر «كومبارس من زماننا»، حين يرد في حديث مالك العمارة

وصف السّجن والتعذيب . وهنا يأتي تكتيك المتكلم الفرد ليلبي هذه
الضرورة الفنيّة، بل يتجاوز الأمر هذا كلّهُ - على استئثار الحوار، بهذا
المعنى، بمجمل جسد النصّ - إن صحّ هذا التعبير - حتّى يثور سؤال آخر،
مترتب على هذا السياق كلّهُ في القراءة. من هو الذي يصف، ويقدم،
ويضع الديكور، في القصص الأربع؟ أم الكاتب صاحب النظرة المحيطة
العالمية بكلّ شيء، كما يجري في أسلوب السرد التقليدي؟

بداءة، يظهر لنا مباشرة أنّ هذا التقديم أو الوصف أو الإيماء إلى
«مشرح» الأحداث، موجز، مباشر، فيه رهافة الشاعريّة - هذا صحيح
وواضح جداً - ولكن فيه أيضاً دقّة الخطّ القاطع وتحذّده.

ليست الفقرات غير الحوارية في نصوص بهاء طاهر كلّها إلّا حواراً آخر،
تمهيداً أو على الأصحّ امتداداً للحوار. ولو أنّنا أمعنا النظر في هذه الفقرات
- بلا استثناء - لاستضاءت لنا على الفور باعتبارها حواراً مضمراً تديره لنا
الشخصيّة الرئيسيّة أو الثانويّة في القصّة، فهي ليست مقحمة من عين
أجنبيّة على النصّ، الرّاوي هنا يتقمّص الشخصيّة ويحكّي، أو يصف، أو
يوميّ، على لسانها هي. صيغة «النظرة - الحوار» نابعة من الشخصيّة، لا
تنال شيئاً إلّا وهو يقع في متناولها، لا تشير إلى شيء إلّا وهو أمامها، أو من
عندها، أو من صميم خبرتها. ليس للرّاوي، منفصلاً عن الشخصيّة،
كلمة واحدة.

وبهذه القراءة يصبح نصّ بهاء طاهر كلّهُ حواراً متصلاً، متعدّد
المستويات.

وبهذه القراءة يصبح من الضروريّ أن نسلم بأنّ قصص بهاء طاهر هي
في النّهاية قصص مسرحيّة.

أقول قصص مسرحيّة ولا أقول مسرحيّات.

وهي نتيجة تضعنا وجهاً لوجه أمام مشكلة التجنيس التي تضيع هذه
الآيām، ولكنّي لا أجد فيها ضرورة لجدل كثير. فليست أظن أنّ «النقاء

المعملي» لأيّ جنس من أجناس الأدب قانون مفروض. وقد عرفت جنس «القصة - القصيدة» في يحيى الطاهر عبد الله مثلاً، كما أعرف النصّ الشعريّ في الأعمال القصيّة والروائيّة التي أكتبها بل أرى في «استيلاء الأجناس» إنّ صحّ هذا التعبير إمكانية لإغناء النصّ ومصدراً لحيويّته.

التعادل الصعب بين القصة والمرحيّة قد حلّه بهاء طاهر حلاً موفقاً وباهراً إلى درجة أنّ آيّا من نقّاده لم يتبّه - قدر علمي - إلى هذه الخصيصة الأساسيّة عنده. إنّهُ قصّاص - مسرحيّ، والحوار هو قوام كتلة النصّ عنده، ومشاهده مرسومة وموضوعة بلفظ مسرحيّة وفي رؤية مسرحيّة: الأخذ والردّ، المواجهة، تطوّر الحدث، وترتّب الانفعالات - المترجمة دائماً إلى حوار - يجري بالصياغة المسرحيّة، وتكتفّ نسيج القصة بتبدي وتأكيد من خلال التنامي والتعقّد المسرحي أساساً - الدراميّ بمعنى أوسع وأدقّ - وحتى وصف المشهد، إذا اختزلته إلى أساسياته، يصبح مطابقاً تماماً للإرشادات المسرحيّة التي تأتي عادة في أوّل المشاهد أو الفصول المسرحيّة. ولكن العمل ليس مسرحاً، والاختزال إلى الأساسيات تحفّظ ضروريّ من حقّ الكاتب أن يضعه لأنّ الصياغة النهائيّة تحمل من النصّ القصصيّ «التقليديّ» سمات وخصائص أساسيّة، كما تحمل من الصيغة المسرحيّة تشكيلاً وتكويناً أساسياً كذلك.

من المسلّمات أنّ العمل الفنيّ العالي هو الذي يتساق في التشكيل والرؤية، أو يندمجان، بحيث يكونان كلّاً كاملاً لا شرح فيه.

في التحليلات النقديّة «للخطوبة» ظهرت مفهومات الرعب، والحصار والإدانة المسبقة، والكابوس، والعبيّة، واستدعيت أصداً كافكا وكامي.

وهي حدوس صحيحة، بلا شكّ، بقدر ما تذهب إليها.

ولكن هل نذهب مع النصوص إلى أبعد، قليلاً؟

ليس صحيحاً - تماماً - في ظنيّ أنّ «بطل» قصة «الخطوبة» عاجز تماماً،

مسحوق تماماً، في مقابل قوة عاتية تماماً، كاملة القدرة أو لها قدرة شبه كلية.

حيوية القصة، ومرونتها العضلية، لم تكن لتتأق حقاً لو وضعت المعادلة بهذا الشكل المحسوم، النهائي، الذي فيه بياض كامل - أو حتى شبه كامل - في مواجهة سواد كامل أو شبه كامل.

إن براءة الخاطب ليست مسلماً بها تماماً، هو بريء قطعاً، وضحية بلاشك، لكن ثم شبهة في براءته، وحكايته مع امرأة خاله ليست مقطوعاً بها تماماً، وحتى لو كان هو بريئاً كاملاً فإنه يحمل، شاء أم لم يشأ، وزر آبائه وأعمامه، وهذا الإثم الذي يتسلسل إليه من أصلاب أسلافه يشوب نصاعة صفحته - حتى ولو كان، به، ضحية مضاعفة فهو يحمل وزر نفسه ووزر أسلافه معاً، وهو ضحية نفسه وضحية أسلافه معاً.

وليس الأب طغياناً صراحاً - فقط - هو كذلك، بالتأكيد ولكنه ما يني يؤكد أنه أيضاً «معذور» على الأقل، إنه يرمى مصلحة ابنته الوحيدة، وابنته جزء من ذاته، شاء أم لم يشأ، شاءت هي أم لم تشأ، شاء الخاطب الشاب أم لم يشأ.

في هذه المواجهة بين ضحية (مزدوجة) وجلاد يبدو أيضاً وكأنه ضحية، مستوى آخر من المواجهة، بينهما معاً. هما الضحيتان، في جانب، وجلاد آخر، طاغية آخر، لا يملكان - كلاهما - من أمرهما شيئاً بإزائه. تراث إثم قديم، نظام قيم متجمد صارم، سلطان مجتمع قاس، أو سطوة قدر ساحق القدمين، يقف الجميع مغلولي الأيدي أمامه، قدر لا يمكن أن يسمع استرحاماً، كلها، وغيرها ربما.

وعندما يقول غالب هلسا إن الكاتب فيما يبدو يطرح قضية ميتافيزيقية، فهو ليس محقاً تماماً، وليس مخطئاً مع ذلك. لأن القوى الغاشمة التي تصدر الحكم - سواء كان المدان بريئاً أو غير بريء، سواء - ليست موضوعة فقط

على الصعيد الميتافيزيقيّ، بل مشبّكة ومندجّة بالقوى الإنسانيّة البحتة على المستوى النفسيّ، أقصد، وبالقوى الاجتماعيّة البحتة، على مستوى الآليات الثقافيّة والحضاريّة بمعناها الواسع الذي يشتمل على شتى عوامل القهر والعبيّة بما فيها العوامل السياسيّة والاقتصاديّة، كما لا يحتاج الأمر إلى بيان طبعاً.

هذا النمط - أو إن شئت هذه الرؤية، بعناصرها تلك المركّبة، هي البنية الأساسيّة التي ما تفتأ تتكرّر، بإصرار لا يغيب، في كلّ قصص هذه المجموعة.

هل يجيب هذا التحليل عن سؤالنا: عن العلاقة بين التشكيل والرؤية، ما الضرورة العضويّة لهذه اللّغة، وهذا التشكيل المسرحيّ - الحوار، وصياغة «النظرة» وتنزّه الكلمات عن الأخلاط الداخليّة الجياشة، وميكانيزمات تنمية الرعب، والإحباط، والإدانة المطلقة؟

في إसार هذا الكابوس هناك رهافة الشاعريّة المخافت بها، الدقيقة، التي تحمل إلى هذا العالم المطبق عليه نسمة الشجيّ، وتنمّ - كأنما بالرّغم من نيّة الكاتب المبيّنة - عن تعاطف عميق وأخوة حميمة بينه وبين الضحايا، وكلّهم - في النهاية - ضحايا. . . !

أنحتاج إلى أن نمضي في اختبار هذه «الرؤية - النمط» التي حدّدنا قسماً منها في «الخطوبة»، باعتبارها بنية أساسيّة، في سائر قصص المجموعة؟

في «الأب» كلّ من الزوج وزوجته ضحيّة لواقع ليس فقط اجتماعيّاً بل يكاد يكون قدريّاً، الضغوط «الاقتصاديّة» نعم. ولكن لماذا انهيار أحلام الحبّ؟ أين كانت المصيدة؟ في الجهاز، في رسالة الانتحار؟ في ابتسامته الأولى؟ وما فائدة كلّ هذا الآن؟ ليس اجتماعيّاً ولا اقتصاديّاً أن تكون الابتسامة الأولى مصيدة، أو يمكن أن تكون. بل قوّة القهر الغاشمة ليست فيزيقيّة فقط. ولا من القلب فقط. وحتىّ أمّ الزوجة التي تبدو عليها ملامح

الجلّادين تتخذ في مسرح الحدث موقف الأب في «الخطوبة».

نمط الضحيتين بارز جداً في «الصوت والصمت» لا يحتاج إلى تأكيد. ولكن هذه القصة الجميلة تظهر بوضوح للعيان ما كان خافياً وما يبدو ويخيل بالاختفاء في القصص الأخرى. إنه ليس ثمّ عداوة، ولا مقت، ولا مواجهة ماضية إلى نهايتها بين طرفي الصراع في هذه البنية الأساسية. حتى لو أشارت الأم إلى أنّ ابنتها لا تحبّها ولا تكلمها، فهناك رابطة حميمة بينهما، الرابطة التي تقوم بين الضحايا، رغماً عنهم، في مواجهة جلّاد غير متحدّد المعالم ولكن بطشه متعدّد الأذرع، وثقله لا يكاد يطاق. يشتبك في جسم الجلّاد غير الواضح ولكنه رازح تحت قهر الحافز الفيزيقيّ البحت، وغواية الاستغلال والجشع. ونسق المواصفات الاجتماعية الجائرة، وفي الحكمة الثانوية يتردّد صدى القهر القدريّ بموت الأب في حكاية الطفلين، ووقوع حادثة أمام كوبري قصر النيل.

هل هناك في القصص كلّها عداوة بين الضحية الأولى التي نراها تسقط، والضحية الأخرى التي تقوم - كأنها تمثّل دوراً بالفعل - بدور المعتدي؟ بين الخاطب والأب. بين البنت وأُمّها، بين الذي تلقى اللكمة وذلك الذي ضربه. بين ثنائيات المثقفين والمثلاث والمخرجين والمثقفات في «نهاية الحفل». بين المحبّ وصديقه في العمل في «أسماك ملوّنة»، بين فريق المتظاهرين الذين انتصر ناديتهم وفريق المهزومين الذين ضربوهم في «المظاهرة»، بين مدحت الذي يحبّ سميرة بينما هي «لم تحبّ أبداً»؟ وأخيراً بين ثنائيات الضحايا «والجلّادين» - «الضحايا» في «كومبارس من زماننا»؟ هل تشي الرؤية - حتى - بوجود هذا الغضب والحنق والتحفّز للقتال وانتضاء الأسلحة؟ أم أنّ العدو الحقيقيّ ماثل في الخلفية - أو نخيم يظلل المسرح كلّه بوجوده الرازح الذي لا حيلة لكلّ شخص الدراما بإزائه، تقريباً.

تقريباً، لأنّ التسليم لا يكتمل، دائماً. وبذرة التمرد والاحتجاج - على

أنها كامنة ودفينة عميقاً - بذرة قابلة للإخصاب والازدهار. ولكن الإجماع بها مضمّر. لا يتبدى لا في الحدث ولا في تقرير ما هو مضمّن عنه، بل في صياغة خفية. واستعارية في معظم الحالات.

الخطاب في «الخطوبة»: «بدأت أصعد السلم من جديد».

الزوج في «الأب» - على أنه قد سلم بأن ينجب ولداً - بعد طول تمنّع - وهو تسليم في اتجاه الخصوبة والنساء - كما هو واضح: «ضحك بصوت خافت. وهو يطفى نور الغرفة. ويخرج» وإذن فليس الحصار مضروباً حتى النهاية. ليس محكم الإغلاق. فالرجل يخرج إلى الليل!

ومن الممكن، بسهولة، تحقيق هذا الاستبصار في قصص المجموعة كلها، واضحاً أحياناً ومُستخفياً به ودقيق النسيج جداً في أحيان أخرى. قال كمال: ليس هذا عدلاً، في قصة «اللّكمة».

لعلّ في هذه العبارة ما يوحي بالفرق الأساسي بين عمل بهاء طاهر، وأعمال قورن بها مثل أعمال كافكا وكامي.

فليست رؤية بهاء طاهر عبثية. ولا اغترابية، بالمعاني المباشرة التي توحي أعمال كافكا وكامي بها.

يبدو عالم بهاء طاهر جائراً حقاً، ومن غير سبب واضح في النهاية ولكنه عالم محكوم، ومحكم. ليس المعنى فيه - وبالتالي العدل - غير موجود أصلاً، ولكنه مفقود، أو مغيب. وهذا هو الفارق الأساسي بين افتقار العالم للدلالة، أساساً، ومن ثمّ فإنّ انتفاء العدل فيه انتفاء جوهري، حيث لا محل أصلاً للعدل أو للجور سواء في «عالم لم يصنع للإنسان» كما تجري عقيدة كامى، بعبارة، أو في عالم لا أمل فيه كعالم كافكا.

عند بهاء طاهر، العدل والمعنى، جوهر أساسي مسلم به ولكنه مفقود، موضوع كمصدر ولكنه معتدى عليه اعتداء مقصوداً، وبالتالي فهو ليس ميثوساً منه، بل على العكس. هو المسعى الخفي للعمل الفني كله.

وبينما «العمل في قلب اليأس» هو عقيدة كامى . وبينما «اليأس الميتافيزيقي» هو جوهر عقيدة كافكا - على الأقل في جانب أساسي منها، فإن القهر - لا اليأس - هو العنصر المسيطر عند بهاء، والقهر - بتعريفه بالضرورة - موضوع للعمل . وحافز عليه . القهر قد يفضي إلى الإحباط، أما اليأس فتتاج انعدام المعنى، أساساً، في الكون، وتتاج انسحاب الأرضية نفسها التي يقوم عليها القهر . أرضية النقيض التي تفترض في داخل بنيتها وجود النقيض الآخر . أما اليأس الكوني فليس له نقيض . لأنه مطلق ونهائي .

وحتى الحصار نفسه - عند بهاء طاهر - يفترض إمكانية كسر الحصار .

واغتراب «بطل» بهاء طاهر ليس نتاج انعدام الدلالة والمعنى، بل افتقادهما، ومن ثم فإن مجرد الوعي بهذا الاغتراب هو تجاوزه .

ولأن العبثية ليست هي رؤية بهاء طاهر، فإن التشكيل عنده - على هذا المستوى - محكم، وقوي الحبك، على خلاف تدفق كامى وغنائته، وعلى خلاف الكابوس الكافكاوي الذي يبني من التفاصيل الدقيقة المتراكمة في سياق لا سبيل إلى استكناحه ومعرفته وتفسيره إلا في ظلمة التسليم بقهر الكون - الله - الأب الذي لا فكاك منه .

بعبارة أخرى فإن القهر عند كافكا - لأنه مطلق - فهو مفض إلى اليأس والاستحالة .

والقهر عند كامى لأنه بلا معنى، فإن اليأس مترتب عليه ولكنه، باختيار حر ومستول، يمكن بل يجب أن نعمل فيه، وفي قلبه، لا ضده، بل من داخله .

فليس في عمل بهاء طاهر يأس ميتافيزيقي، ولا عبثية الوجودية التي تحيط بالالتزام وتحتويه .

ليست هذه الفوارق تكنيكية فحسب، بل هي نتاج فوارق الثقافة والتراث والموقف . ومهما ألقى كافكا وكامى بظلالهما على كتابنا، فإنما أزعج

أنه لا يصح أن نعتبرهما أسلافاً ولا آباء ولا حتى رصفاء. فالهوة بيننا وبينهم - على رغم المشاركة في الأرضية الإنسانية والثقافية العادة العريضة - أعمق من أن تسمح لنا بأن نكون امتداداً لهم أو حتى قرناء لهم.

لمعاني الحصار والإحباط والاغتراب عندنا تميز خاص - بالضرورة.

ومهما كانت المؤامرة الخفية، التي تظلل مسرح الأحداث عند بهاء طاهر، شاملة ويصعب الاهتداء إلى صانعيها فإن الإجماع الكامن في صلب عمل بهاء طاهر - كما قلنا - هو أن الضحية ليست طريحة الأرض، تماماً، وليست بأي حال فريسة لليأس الكامل. المنافذ من الحصار قد تكون صعبة والطريق إليها قد يكون مختلط المعالم أو خافت الضوء، ولكنها هناك، ليست المنافذ مسدودة ولا الطريق قد انهارت نهائياً.

تتماز «نهاية الحفل» على الأخص، بأنها مسرحية فصل واحد، بكل صياغتها، ونسيجها وبنيتهام معاً. جرب معي - أن تضع وصف المشهد وحركات الأبطال بين قوسين، كما يفعل كتاب المسرح، وأن تضع الحوار كما يفعل هؤلاء الكتاب، وسترى على الفور! لن تحتاج أن تحذف كلمة، أو أن تضيف كلمة!

وفي هذه الصياغة تبدى كل خصائص فن بهاء طاهر، نفاذ الحوار الذي يرسم وحده الشخصية والموقف والحبكة معاً، ويومي - بإفصاح - إلى رؤية القهر والإحباط، وإلى أننا كلنا ضحايا، في داخل وضع اجتماعي شديد التحديد ولكنه بنطوي - أيضاً - على ما يحتوي العنصر الاجتماعي ويتجاوزه في الوقت نفسه - إلى العناصر النفسية من ناحية، وإلى ما يمكن تسميته - مع قليل من التسامح النقدي - بالعنصر الذي يمت إلى القدر الإنساني، بصفة عامة. لكنني أشك كثيراً في أن عنصراً مينايفزيفياً ما - بالمعنى الدقيق - يمكن أن يُستشف في هذه الدراما الجميلة المؤسبة معاً.



أما «كومبارس من زماننا» فهي قصّة أكثر تركيباً، ونسجها أكثر تنوعاً وأعرض مدى من سائر قصص المجموعة، ولعلّها تومئ من حيث التشكيل إلى حلقة جديدة من قصص بهاء طاهر سوف يكتبها فيما بعد، من نوع «بالأمس حلمت بك» أو «محاورة الجبل». ولكن لهذا كله حديث آخر.

تقسيم هذه القصّة إلى أربعة مقاطع، أو أربع فقرات مفصّلة، مرقّمة، لكلّ منها راو، أو ممثّل - كما لو كان العمل مكوناً من أربعة مشاهد - مازال يحتفظ بشيء من الصيغة المسرحيّة، وحتى استشار كلّ راو، - تقريباً - بالمونولوج كلّ، بحيث يندر الأخذ والردّ المباشر، ويندمج الحوار المحكي في المونولوج، مازال أيضاً مسرحي التشكيل.

السؤال الذي أعترف أنني لم أجِد إجابته هو هل هذا التشكيل نفسه قد أدّى إلى تخلخل الحبك المحكم الذي عهدناه في النصوص الأخرى؟ هل قصّة المهندس وامرأة صاحب العمارة - مثلاً - أو مطلّقتها، وثيقة الصلة حقاً بمجرى العمل فيما عدا أنها بالطّبع تضيء جوانب منه وتسرسل في الإضاءة؟ هل قصّة السّجن ومشاهد التعذيب فيه، على روعتها وترويعها، نابعة من صلب العمل ومفضية إلى تيّاره الرئيسيّ حقاً، فيما عدا أنها تعمّق شخصيّة الرّجل - بكثير من التسامح النقديّ أيضاً - فقد كان من الممكن أن توجد هذه الشخصيّة، وتعمّق، دون حاجة لهذا المشهد كلّ، أم أنّ هذا مجرد استطراد، مهما كان من مشروعيّته الخلقية وضرورته لرؤية القهر، ومهما كان من براعة الكاتب النادرة أنّه طعّمه بحسّ من الفكاهة السوداء جعل روعه أنفذ وأرهب؟

في ظنيّ أنّ هذا التشكيل المفصليّ نفسه، على أربعة محاور، هو الذي أغرى بالعمل على هذا النوع من الاتّساع - وليس فيه ترهّل قطعاً - والتخلخل. وليس في هذا الحكم قيمة، ليس فيه إدانة ولا إبراء أيضاً، بل إنّ الاتّساع والترابط المفصليّ أيضاً قيم تشكيليّة لها دورها ووظيفتها.

والذي أقرّره - فقط - هو اختلاف الصياغة هنا، عنها في سائر قصص المجموعة، ومحاولة فهم هذا الاختلاف.

إنّ نصّ بهاء طاهر، في النّهاية، هو نصّ حدائثي، بالطرائق التّفنيّة الّتي أشرت إليها، وبالرؤية الّتي ينطوي عليها العمل، سواء. وهو ينتمي إلى «الحساسيّة الجديدة» بل كان من صنّاعها ورّادها، وتحت قناع الخصائص «التقليديّة» في السرد القصصي يصل إلى مستوى أساسي، جديد وغير مسبوق: الوعي بالقهر وصياغته.

هذا فنّ، على كلّ ما يبدو، في البداية، من جفاف لغته، وتجرّدها، ليس ممتعاً فقط وشديد الوثاقة - في مجمله - ومحكم البنية، بل هو مؤثّر، مؤسّس. وباعث على الشجن أيضاً، وهو حافز على الغضب، كذلك، وهو دافع - أساساً - إلى فهم القهر على شتّى مستوياته، وإلى مواجهته.

ب - التورط في «قالت ضحى»

«قالت ضحى» قصة بديعة، بارعة الجمال.

وجمالها يأتي من أن بهاء طاهر يؤرخ فيها، بذكاء ويلمسات ناقدة جارحة ورقيقة معاً، لحقبة مضطربة وملتبسة من حياتنا، بما فيها من آمال عريضة وإحباطات عميقة، يؤرخ لقاهرة الستينيات بمعالمها التي اندثرت وكأنه بقوة الفن والحب يريد أن يتعشها فتبقى أبداً وبمزاجها السياسي والاجتماعي الذي اندثر أيضاً كأنما يريد أن يثبت في جو من الرثاء والحيرة معاً، لكنه فوق ذلك يؤرخ لتقلبات الروح والفكر عند أبطاله، وللهمى المشبوب الذي يخلق بقلوبهم ويمزقها ويطوح بها في شباك من العطب والمجد معاً.

بهاء طاهر صانع كبير من صناع أدبنا الحديث.

«قالت ضحى» نقطة تحول فارقة في مسيرة صنعته الجادة المهمة معاً، من حيث الصياغة ومن حيث الرؤية معاً، بلا انفصال ممكن بين الصياغة والرؤية.

منذ أن نشر بهاء طاهر أولى قصصه التي جمعها فيما بعد في مجموعته «الخطوبة» وحتى كتب قصته الشهيرة «بالأمس حلمت بك» كان عالمه هو عالم الكابوس الصاحي المحدد المائل أمامنا - وفي داخلنا - بحياد صارم، عالم القهر البارد البدين الذي يسحق النفس على مستويات عدة، من غير نبرة عالية واحدة، من غير أي تهديج أو اصطخاب، وكانت في هذه المرحلة تكاد تكون تقريرية، حيادية، منزنة الإيقاع، خارجية، بمنأى - تماماً - عن جيشان العاطفة وعن حدة النغمات. وإن كانت - مع ذلك - تشي بانفعال محكوم ودفين وغاضب.

في تلك المرحلة كانت النظرة الهادئة التي لا تقع تقريباً إلا على ما هو

خارجي واضح المعالم، تكتم فوران الغضب والاحتجاج، تماماً، لكي تذكى وتورقه، وتنفي عن عمله، كل صلة بالأغوار الداخلية الحميمة للنفس كأنما بهذا النفي نفسه تشير إليها، من طرف خفي، وتثير مكانها دون أن تمسها، فقد كانت لغته مطهرة، تلمع بنور متكافئ الإضاءة ليس فيه أدنى احتدام، ولكنها طول الوقت «لغة - قناع»، نورها الهادئ الرواعي يكشف ظلمه كابوس القهر على مستوياته النفسية والاجتماعية معاً.

وكأنما بانقضاء حقبة التينات، وعقابيلها في السبعينات أيضاً، استطاع الكاتب أن يكسر قبضة الحصار - في اللغة وفي الرؤية - وانشرح قناع الحيادية الخداع، وخامر العمل دفء الشعر وحرارة التورط، وتنحت الرصانة القاسية - قليلاً - أمام اختراق الغرابة وتقلب الشجن، وتجسد الرمز، ورفرفت أجنحة الأسطورة - من بعيد - على ساحة المشهد الفني التي مازالت - مع ذلك - مرصودة معالمها بدقة الصنعة القادرة.

ومنذ «بالأمس حلمت بك» حتى «أنا الملك جئت» و«شرق النخيل» أصبح ممكناً أن تتضافر عناصر النظرة الخارجية الثاقبة، والحوار اللامع، مع تموجات الحلم الغامضة وشجن النجوى الحميم - هذا التضافر المتوتر، القلق، هو أساس ما يميز المرحلة الثانية من عمل بهاء طاهر، وما يعطي «قالت ضحى» خصوصيتها.



«قالت ضحى» هي قصة إحباط الآمال التي نيطت بحقبة تاريخية معينة في حياتنا، حقبة التينات بما جلجل فيها من شعارات مدوية وما تحقق فيها من تغيرات أساسية وما كانت «تذره به رغم ذلك من شر مكتوم»، ومع الإدانة المفصح عنها يتردد في القصة نداء شجن «بطلب العدل» ورناء حزين أمام «مرض العدل»، وهي قصة التوتر الصعب بين الحلم بالعدل الاجتماعي وبين الحب القاهر المسيطر من ناحية، وبين استشراء العطب في

قلب الحلم، وتفشي الفساد في قلب الحب. وهو توتر ينتهي - في داخل القصة - بتفاؤل محزن لأنه مستدعي، ومطلوب، تفاؤل غريب عن جسم القصة لأنه موضوع من صنع الإرادة وحدها، ومنزع من الأسطورة وحدها.

«إيسيت (إيزيس) رحلت لكنها ستعود.. فرساً بيضاء جامعة فوق الصحارى الصفراء من وقع خطاها يبت الزرع من جديد وتتطاوّل الأشجار».

التوتر - أو الصراع - من أبرز خصائص فنّ القصّ عند هذا الكاتب، لأنّ السجّية المسرحيّة هي من أهمّ سجايا هذا الفنّ - بهاء طاهر هو مؤلّف المواقف المركّبة وغير المحلولة تماماً، ومؤلّف الحوار الذكي الحصيف الذي مهما بدا من سلاسته وتدقيقه وعفويته يحمل أكثر من دلالة، ويتشكّل من أكثر من نغمة.

وفي هذه القصة عى الأخصّ ليس هناك موقف واحد - ولا واحد - ينبسط أمامنا ببساطة، أو يعطينا نفسه على وجهه السّافر، أو يخلو من طبقة خفيّة تناقضه وبذلك تُغنيه، حتّى مواقف تحقّق الحبّ وازدهاره تأتينا مشدودة ومثقلة ومتجاذبة الأطراف ليس فيها دعة ولا استئامة.

في مواقف اكتمال الحبّ بين الراوية - الذي لا نعرف اسماً له إلاّ أنّه يلقّب «فاوست» - وبين ضحى - إيسيت، تقول ضحى «بصوت مكتوم ومتوتر نعم أنت لم تتعهد شيئاً وأنا لم أنعهد شيئاً ولكن هذا ما حدث فلا تقل أيّ شيء» وتضحك وتقول أنا سعيدة وقد استنار وجهها وإن علقت به الدموع.. ويغوصان معاً بعد ذلك في قلب الموجة التي تفوح إلى قرار بعيد.. ثمّ تقذفهما الموجة إلى قمّتها بينما يرتجف القلب ويرتعد الجسد وتساله ألا تعرفني؟ بنبرة مستغربة تكاد تكون عاتبة... وفي هذه الموجة تقول له: لا نبشّس.. سأجمع أشلاءك من جديد وستكتمل فيقول لها لست أوسير ولكن أشلائي في صدري.. وكان الموج يغلي في السديم.

هو ليس أوسير المخلص الحكيم قطعاً، بل أوسير الممزق أشلاء، وهو أيضاً ليس فاوست، لأنه مهما قامر بروحه من أجل حبه، فإننا سوف نرى، في النهاية، أنه لم يخسر روحه.

الحب في هذه القصة - وفي مجمل عمل هذا الكاتب - ليس بريئاً أبداً، ولا هو صاف مزدهر بشمس نقيّة أبداً، بل ملتبس، مركّب، متوتر حتى في اكتمال تحقّقه. هو حبّ فاوستي، فادح الثمن، ومن رهائن «الشيطان» الطبقي.

وتلك خصيصة في كلّ العلاقات المتشابكة في هذا العمل.

صداقته مع حاتم - مثلاً - صداقة عميقة ومقوم أساس من مقومات وجدان هذا الراوية المعذب أبداً والممزق أبداً، ومع ذلك فإنّ الخيانة تضرب بشريانها الخبيث في جسم هذه الصداقة، لا تلغيها ولا تقتلها، هذا الحلّ من شأنه أن يجعل الأمور ساذجة، بل تحتوي الصداقة على خبث الخيانة - من الجانبين في النهاية - وتعيش معه، بل تغنّي منه وترداد قوة ووثاقة به.

وبدرجة أقلّ.. ولكنها ليست أقلّ وضوحاً - تتركّب علاقة الراوية بسيد (وسيد يكاد يكون رمزاً وإن لم يقض الرمز عليه تماماً) من عنصريّ تجاذب وتنافر يعملان عملهما طول الوقت، ولك أن تستشف ذلك في كلّ العلاقات، وكلّ المواقف، في القصة، ولو كانت ثانوية أو مؤيدة، على نحو ما نرى في علاقته بأبيه، وأمه وأخته، ووكيل الوزارة سلطان بك. وهكذا ليس ثمّ تسطح المواضع القالبية المأخوذة على وجهها، بل غنى التركيب والتقلب والجيشان الذي نعرفه في الحياة والذي نجده هنا مصوغاً بصنعة ماهرة وملهمة معاً.

هذا ما أعنيه بالسجّية المسرحيّة في عمل بهاء طاهر ومن خصائص هذه السجّية أيضاً أنّ الحوار هو الأداة والوسيط الفنيّ الأساسي في هذا العمل.

إنَّ القِصَّةَ تجري كلها بضمير المتكلم الفرد. ولكنه ليس ضمير النجوى الفردية الذاتية التي نذكرها في الأعمال الرومانتيكية، على العكس المتكلم الفرد - الراوية - يعتمد ثلاثة أوجه أو ثلاث طرائق للحوار:

الوجه الأول هو طريق السرد، والحكاية التي تبدو موضوعية، تقليدية، تروي حكاية أو نصف مشهداً، أو ترصد ما يجري، أو تتذكر ما جرى، أو ترسم أشخاصاً، وعلى هذا المستوى نجد مرة أخرى كل إنجازات بهاء طاهر: اللغة المتزهمة التي تكاد تكون مجردة وحيادية، الاقتصاد البارع، اللماحية، الموسيقية الهادئة، والسلاسة التي تبدو عفوية ولكنها مشغولة شغلاً دقيقاً بتوازن دقيق.

والوجه الثاني يندرج تحت الوجه الأول وهو متضمن فيه ومنفصل عنه في آن. أعني وجه الحوار الذي يجري على سنن التقليديّة: قال، قالت، قلت. ويمكن أن نعتبره تنوعاً على الوجه الأول وامتداداً له، ومن ثمّ ففيه كل خصائصه، بتجديد أكثر، وتحميل أكثر لتعدد الدلالة، ومقدرة أكبر على صنع المفاجأة من خلال الجمل الحوارية غير المتوقعة.

وفي تضاعيف هذا الحوار يمكن أن تأتي «الحكاية» أو «استعادة الحكاية» أو «حكاية التفكير» أيّ قلب أوجه قضية وتقرير موقف، كأنما هي كتل الجليد - من غير برودة، بالعكس - الطافية على تيار نهر متدفق، لا يظهر منها إلا القليل وتوحي بجسمها وجرمها الكبير الغارق تحت سطح الحوار.

ولعلّ حاتم، صديق الراوية الملتبس، زعيم الطلبة في القديم، الذي لا يمكن اعتباره انتهازياً مهماً كان من مسابرة للأوضاع، المخلص المتخبط الذي يبدو أنه يعرف طريقه تماماً مع ذلك، إلى آخره - لعله هو الذي يفيد تماماً من هذه التقنية، في حكايته ونشاته ومتاعب عائلته مثلاً، ثم في حكايته لمتاعبه الفكرية وتحليله التاريخي - الشخصي - لتطور مسار الثورات (الفقرة ١٩).

ولكنها تقنية شائعة في القصة كلها، يفيد منها الراوية كما تفيد ضحى،
ويستخدمها سيد كما يستخدمها الدكتور، وهكذا.

أما الوجه الثالث للحوار - بضمير المتكلم الفرد - فهو الذي تتميز به
المرحلة الثانية من عمل هذا الكاتب. وهو ما يمكن أن نسميه «النجوى
الشاعرية» حيث يتخذ الحلم، والرمز، والأسطورة، والمجاز، مكانها،
أخيراً، بعد أن كانت قد نفيت تماماً في المرحلة الأولى من كتابات بهاء
ظاهر.

السمة المفاجئة في هذا الوجه من الحوار أنه يأتي موجّهاً إلى المخاطب،
أي أنه يتخذ شكل التوجه المباشر بالخطابات إلى طرف ثانٍ، سواء كان
غائباً - على نحو نجوى الراوية إلى حبيبته في لحظات الاحتدام الحميم
والفقدان المروع كأنه نداء - أو كان الطرف الثاني حاضراً كأنه غائب مع
ذلك، على نحو نجوى ضحى إذ تروي أسطورتها الخاصة عندما توحدت
بإيزيس، وتتجه، بهذا الخطاب إلى الراوية الذي لا يكاد يتدخل في الحوار.

وهذا الوجه الثالث هو الذي يحمل، وحده تقريباً، كل شحنة الشاعرية،
وهو وحده الذي يغور، بعيداً عن إطار الشكل الحياد التغريبي، إلى المناطق
الحميمة الجياشة بالحب والرمز وأصداء الأسطورة.

من أمارات البناء الموسيقي المحكم في هذه القصة أن هذا الوجه الثالث،
أن النجوى الحميمة المحتدمة، التي تأتي في منتصف القصة تماماً، هي بؤرة
القصة وسرتها المركزية، ولبها الغائر.

بعد أن تطرد القصة على منها المألوفة، ويمضي السرد الحوارى - أو
الحوار السردى - على وجهه، وبعد أن نعرف الأشخاص ونتابع الأحداث،
وتتصاعد حبكتها في خطوطها المتراكبة بحذق حتى نصل إلى ذروتها، وبعد
أن تشرق العلاقة بين الراوية وضحى، في مشهد من أجمل مشاهد القصة
الحديثة، أمام نافورة متألفة بحبات ماء بلورية، وفي محضر ثروة من

الأزهار، وبعد أن تأتي لحظة اكتمال العشق التي لن ترجع أبداً - فقد كانت الشمس في طريقها للمغيب - تغوص القصة فجأة في منطقة الشعر والأسطورة، منطقة ترتادها نجوى الراوية إذ ينادي حبيته ويريد أن يسترجمها، والراوية - فجأة - ينفصل عنها، لا يعود يتحدث إلينا ولا يعود ينقل إلينا ما دار وما يدور من حوار، بل هو يتحدث فقط إلى حبيبته، يخاطبها، يناديها، وتكشف له عن سرها الأسطوري، هما وحدهما الآن، أما نحن الذين كان يخاطبنا ويحكي لنا، فقد نُفينا. لم يعد لنا - نحن الذين كنا معه - حضور.

وفي هذه النجوى المتبادلة بين الحبيين نعرف، نحن، شيئاً من جوهرنا، كما نعيش، معها، جوهرهما.

ومن هذه النقطة المحورية يبدأ انهيار العلاقة ويتضح تدهور الأمور، وتسير القصة في خطّ هابط وغائر باستمرار نحو عطب العلاقة تضافراً مع فساد الأمور على المستوى الاجتماعي والسياسي.

ذلك أن الهمّ الاجتماعي والسياسي لم يفارق القصة لحظة واحدة، لأنه هو - لا غيره - مناط العمل كله. «السياسة مأكله ومشربه». ولم ينسها قطّ وبأكبر قدر من التبسيط فإن شفرة القصة الحقيقية هي التوازي - بل الاندماج - بين بنيتين أساسيتين: علاقة الحب، على المستوى الشخصي (والأسطوري؟) وطلب العدل، على المستوى السياسي والاجتماعي، (والأسطوري أيضاً؟).

والخطّ الذي يربط بين البنيتين ويضفرهما خطّ صاعد من الأمل والشغف، والبحث، ومقاربة التحقق، في بؤرة القصة، ثم هابط نحو الإحباط، والإجهاض، والعطب، والفساد، والتردي، ويأتي استرجاع أسطورة إيزيس وأوزيريس (إيسيت وأوسير) لكي يجمع بين هذين المسارين، لكي يحلّ المأزق حلاً خارجياً، باستدعاء الأسطورة. وهو حلّ

يأتي فقط باستدعاء موضوع. ولا ينبع من مسار العمل نفسه. . . . ولذلك فهو حل حزين.



ومع ذلك فلا أريد أن أقول إن الشفرة في هذا العمل الفني البديع، مبذولة ومناحة وسلهة الفك. ففي غمار هذا العمل - شأن كل عمل فني حق - مناطق حيّة ومتوهجة تتأبى على التشفير، وتلهمها لوعة متوهجة تستجيب لها لوعاتنا ولواعجنا، وتحقق لنا نشوة المعرفة الصعبة.

ولكنّ مشهد الإجهاض الذي يأتي مباشرة بعد بؤرة ازدهار الحب، إجهاض ضحى، فيزيقياً، عضوياً، مدمراً للعلاقة، لا يكاد يبدو لنا وليد الصدفة البحتة، ولا هو مقحم وغير ضروري، إن تبريره الوحيد إنما يقع على مستوى آخر - أساسي - هو مستوى مسار العلاقات الاجتماعية والسياسية، بالضبط، في حقبة الستينيات.

ألم أقل إن بهاء طاهر إنما هو مؤرخ اجتماعي، كما هو مؤرخ لمنازع الفكر ومحبات القلب، معاً، وإن في هذا التضافر سرّاً من أسرار جمال هذا العمل؟ وليست حرب اليمن - في هذه المسيرة - من قبيل الصدفة، أيضاً، فلعلني أرى فيها بنية داخلية مبثوثة في العمل كله، تتساق وتجتاذب أصدائها مع البنيتين الأساسيتين في القصة: طلب الحب أو مرض الحب من ناحية وطلب العدل أو مرض العدل من ناحية أخرى.

أما التساق بين هذه الأنساق الثلاثة (وغيرها من الأنساق الثانوية من نحو علاقة الأب والأم، وعلاقة الراوية بأختها سميرة) من ناحية، وبين نسق الأسطورة الأوزيرية المستدعاة، من ناحية أخرى، فهو عنصر من عناصر التوتر غير المحلول، في تصوّري، عنصر قلق، على ما فيه من بلاغة شاعرية، على ما فيه من مسّ لطبقة غائرة من تراث الوجدان.

وإذا كانت صياغة «مرض العدل» من صنع الراوية - أو الكاتب الذي

يتخذ من الراوية قناعاً فنياً موضوعاً على هواجسه هو نفسه - فإن «مرض الحب» يستشف من صيغة العمل كله . وقد رأينا أن مرض الحب ينصهر بمرض العدل ويعكسه في الوقت نفسه : على أكثر من مستوى ، ومنها مستوى الأسطورة المستعارة كأنها مرآة غائرة مجلوبة من زمن آخر تخيلنا في آن بأنها تدور في غير زمن وكأن إيسيت ما تفتأ تظهر وترحل وتعود من غير نهاية .

إن القلق الأساسي في استعارة الأسطورة هنا هو أن الأسطورة بطبيعتها غير تاريخية ، بينما جوهر هذا العمل هو التاريخ . ومهما كان مصدر الأسطورة تاريخياً فإن بعدها الميتافيزيقي هو البعد الأساسي ، وخاصة إذا انقضت الظروف التاريخية المحددة التي ولدت فيها الأسطورة ، وخاصة إذا استدعيت الأسطورة في العمل الفني . وإذا كانت أسطورة إيسيت تدور حول الخصب بعد المحل ، تاريخياً ، فإن قيمتها الباقية هي الخصب البعث ، والقحط الموت ، وهي قيم ميتافيزيقيّة لا يمتسها عمل هذا الكاتب ولا يقاربها . إنه يستدعي هذه الأسطورة أساساً لكي يضع حلاً للمأزق الاجتماعي والسياسي الذي يرصده بدقة بالغة . والمفارقة هنا هي بالضبط أن المأزق الاجتماعي والسياسي لا يمكن أن يحل إلا حلاً اجتماعياً سياسياً ، ويكاد اليأس من هذا الحل يؤكد نفسه خلال القصة كلها ، من أولها إلى ما قبل آخرها بفقرة واحدة ، مفاجئة .

يكاد ، ولا ينطبق .

لأن هناك بالفعل إشارة إلى الحل ، من داخل الموقف لا من خارجه ، كلما ظهر سيد .

ولذلك فإن شخصية سيد هي الشخصية الوحيدة المصمتة الأحادية ، الكاملة الاتساق مع نفسها ، التي لا يناها شرح التناقض الداخلي . هي بالفعل شخصية تقارب الرمز ، أو الرمز الذي يتجسد في شخصية لأنه يحمل قيمة المستقبل ، لأنه جماع العناصر الإيجابية ، لأنه الكادح النبيل ، لأنه

يناضل بلا هوادة وبلا تردّد لا لكى يصعد من قاع المجتمع إلى وضع يؤمن فيه لنفسه الحياة الكريمة فقط، بل لأنّ كلّ الفساد الذي يمور حوله، وكلّ الشكوك والريب، وكلّ زيف الشعارات. وكلّ الأكاذيب والتعللات، كلّها لا تمسه. سيّد نقاؤه مطلق. وعلى أنّه مرسوم بكلّ البراعة وكلّ حذق الصنعة، فهو يكاد يكون غير إنسانيّ وغير تاريخيّ، فليس عنده لحظة ضعف واحدة ولا نقطة ضعف واحدة. نحن نطمئن - تماماً - إلى سيّد مقابل الرّواية البطل، وصديقه حاتم اللّذين يكوّنان على نحو ما، وحدة واحدة، أصولها الطبقيّة هي البوراجوزيّة الصّغيرة المثقّفة، هناك ضحى التي هي في وجه ما، سليلة البرجوازيّة العليا الليبراليّة، الطبقة الفاربية المندثرة بكلّ رقنّها وقسوتها معاً.

ومقابل سيّد هناك سلطان بك الذي لا نكاد نراه أو نسمعه إلا في فقرة باعتباره السلطة التحتيّة الفاسدة التي تحبط كلّ مشروعات القيادة السياسيّة العليا، ومن ثمّ تطعن مشروعاتها الثوريّة في الصميم.

أمّا ضحى، من وجه آخر، فليس عندي شكّ في أنّها ستظلّ امرأة فريدة في أدبنا الحديث، ليس فقط لأنّها اكتسبت من أسطورة إيسيت وهجاً خاصاً بها، بل أيضاً وأساساً للغنى الفاحش الذي أغدقه الكاتب عليها، وهو غنى إنسانيّ حقّاً وأساساً - وليس بالضرورة غنى أسطوريّاً - وتناقضها الداخليّ وحسّها بهذا التناقض هو الذي ينفي عنها مجرد المعادلة الأسطوريّة، بل يجعلها أغنى من معادها الأسطوريّ، بمعنى ما.



عند بهاء طاهر مقدرة على الدعابة، أو التهكم الخفيّ المرهف البدين، أو السخرية الخفيّة، لا نكاد نجد لها مثيلاً عند معظم كتّابنا.

وهذه المقدرة هي التي تجعله إنسانياً، وموجعاً في الوقت نفسه: انظر كيف يخفف - ويرهف - من جديّة الأشواق وسذاجة المثاليّة عندما يذكر

مظاهرات الطلبة أمام ثكنات قصر النيل، وانظر كيف يجعل ممارسة الجنس في بيوت المقابر شيئاً مؤسباً لأن شريان التهكم والسخرية يسري فيه، من غير أدنى قسوة ولا أدنى إدانة. بل انظر إلى راويته كيف يسخر بنفسه وبالأسطورة كلها، من غير مرارة.

هل في سخريته الهادئة بنفسه مقدّمة لخلاصه، إذ عرف كيف يقبل نفسه، ولعلّه عندئذ عرف كيف يغفر لنفسه ما لم يستطع من قبل أن يغفره أبداً عندما خان صديقه ووشى به، لا أمام الرصاص بل أمام الأحذية السوداء، وهل كانت مقدّمة الحركة الأخيرة في القصّة، إذ يتّشل الراوية نفسه من حماة التردّد والشكّ المستمرّ وإدانة النفس «لست كبيراً بما فيه الكفاية» لكي يضرب، ويردّ الضربات، لكي يدفع بالفساد - على الأقلّ - خارج بيته، ولكي ينضوي تماماً في النهاية مع سيّد، دون تردّد، لأنّ سيّد هو رمز المستقبل؟

لعلّ هذه الحركة الجدليّة، على المستوى الإنساني والاجتماعي معاً، (وليست غنائيّة الأسطورة ولا شاعريّتها) هي القيمة الكبيرة من بين قيم أخرى في هذه القصّة الكبيرة.

(*) قالت ضحى، بهاء طاهر، روايات الهلال، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٥.

عبده جبير و«تحريك القلب»(*)

رواية التجاوز لا الانهيار

أحبّ أولاً أن أحيي ظهور هذه الرواية بل أن أحيي الرواية نفسها. أحيي ظهور الرواية لأنها من الأعمال التجريبية التي تسفر عن وجهها بصراحة لتقول: «هذا عمل تجريبي»، سواء في الشكل أو في البناء أو فيما حاول الكاتب أن ينقل إلينا من مضمون. في هذا النوع من الإسفار والجرأة والافتحام ما هو جدير دائماً بالتحية، في حدّ ذاته.

نحن بإزاء عمل لا هو معتاد ولا هو تقليدي. وبداية، يفرض العمل بمجرد شكله وطريقة تركيبه، فكرة «التجريبية».

هذه الرواية ليست مكتوبة بطريقة السرد المعتادة، ولا حتى بطريقة التجارب الأخيرة التي انتهجت الصيغة التجديدية، هذه الصيغة نفسها أصبحت نوعاً من أنواع التقليد، الصيغة التجديدية بمعنى كسر السرد، تحطيم التسلسل الزمني، استخدام المونولوج الداخلي، اختلاط الأزمان، هذه الصيغة التي أصبحت بالفعل، من فترة ليست بالقصيرة، كما لو كانت هي نفسها تقليداً، إنما الجديد في هذه الرواية أنها خرجت أيضاً على هذا التجديد «التقليدي»، لأنها تتخذ شكلاً محدداً يقول الكاتب عنه إنه الشكل الموسيقي، ويؤكد أنه استوحى التركيب الموسيقي السيمفوني.



يمكننا أن نبدأ على الفور بمسألة الشكل.

يمكننا الدخول في: لماذا اتخذ عبده جبير هذا الشكل؟ وهل وفق الكاتب

في هذا الشكل الذي اختاره؟

نجد مباشرة أن الرواية مقسمة إلى أنواع من الفصول «وقد أثبت لها مفتاحاً»: فصل أ. فصل ١. مشهد يتكرر. . وبعد ذلك أصوات كما هو معروف، ينفرد كل صوت من هذه الأصوات بفصل، ثم تتكرر المشاهد مرة أخرى، ثم تعود الأصوات، وبين كل مجموعة، أو توليفة موسيقية من هذه الأصوات يظهر الفصل الذي لا نجد فيه المتكلم، إلا إذا أعطينا للراوي صوتاً، هل هو صوت البيت الذي يتكلم؟ أم هو صوت الكاتب؟

سأجد على الفور أن هناك نوعاً من الترداد أو إيقاع الأصوات.

لماذا ترددت هذه الأصوات؟ وكيف ترددت؟

لو نظرنا قليلاً فنجد نسقاً خاصاً في ظاهرة تردد الأصوات، إنني أتناول الآن الشكل فقط. . لن أتناول الآن الشخصيات أو الأحداث، إذ أفترض أن ذلك يمكن تناوله من خلال مسألة الشكل، إذ لا يمكن الفصل بينها. ما هو هذا النسق؟ هل هو محسوب أم غير محسوب؟ .

نجد أن هناك دورة لكل شخصية من الشخصيات السبع، بالإضافة إلى البيت إذا افترضنا أنه شخصية ثامنة، أو الشخصية المحيطة، أو التي اعتبرها الشخصية الهيكلية التي تضم وتحيط بكل هذه الأصوات. نجد أن كل صوت يتردد خمس مرات بالضبط. لكن التردد لا يأتي بشكل ميكانيكي ولا يأتي كل صوت بنفس التصميم ونفس الإيقاع، إنما تكتمل دورة الأصوات كلها عدة مرات، وعلى عدة إيقاعات، تكتمل عند الفصل الثالث، إذن نفترض أنه في ثلاثة فصول تكتمل دورة، هذا معناه إيقاع سريع. . وتكتمل الدورة في المرة الثانية عند الفصل العاشر، إذن فإن هنا سبعة فصول، هنا إيقاع طويل، تكتمل الدورة للمرة الثالثة عند الفصل (١٢) بعد فصلين اثنين، فإذاً هذا إيقاع سريع جداً، وبعد ذلك في المرة الرابعة تكتمل الدورة عند الفصل (١٦) إذن فقد رجعنا هنا إلى إيقاع طويل، وفي المرة الخامسة والأخيرة تكتمل الدورة عند آخر الفصول، عند

الفصل (٢٣) فهذا إيقاع طويل أو بطيء، هذا إلى أن الفصول السبعة الأخيرة فصول أقصر وأكثر تلاحقاً.

هذا عن الإيقاع، لكن هذا التردد للأصوات ما معناه؟ وكيف يأتي؟ كيف تتركب الأصوات؟

نعرف أن هذه الأصوات هي أصوات ونساح، وسالي، وعلي، وسمراء، والأم، وصيام، والأب، فهذا هو الترتيب الذي تأتي به الأصوات في المرة الأولى، وأترك الآن مشهد البيت، فاليك يظل موجوداً، إنه ليس مجرد ظهور متكرر، ليس صوتاً يعلو ويخفت، بل هو متغلغل في الرواية كلها من أولها إلى آخرها.



إذا انتقلنا إلى مناقشة بناء العمل نفسه فإنّ لدي من البداية عدّة محاور يمكن أن يدور النظر حولها، كالشخصيات مثلاً، ثمّ ما هو سمة مميزة حقيّة في الرواية، أعني تقلّب الفصول أو أوقات النهار والليل على البيت بما في ذلك من اندماج بين دور الزمن وتركيب الشكل الفني.

ثمّ نتقل إلى المحور الثالث: هذا الشكل الفني نفسه وما حاول المؤلف أن يسميه «بناء» موسيقياً وما أعطى له تفسيراً. ثمّ المحور الرابع الذي يتمثل في اللغة، ثمّ أخيراً ماذا تريد أن تقول الرواية؟ على الرغم مما يبدو من سذاجة هذا السؤال، لأنّه ليس هناك عمل فني يمكن أن نشير بأيدينا على نحو مباشر ونقول هذا العمل يريد أن يقول هذا، إلا إذا كان عملاً سيئاً، فليس هناك في الفنّ ما يمكن أن يترجم إلى قضية تقال هكذا، بصيغة تقريرية: «هذا العمل يريد أن يقول هذا أو ذاك». العمل الفني كيان مستقلّ وحيّ يستعصي دائماً على الترجمة إلى وسيط آخر، وسيط القول المباشر، وخاصّة إذا كان العمل الفني جيّداً أصابه حظّ من التوفيق، كما

أصاب هذه الرواية حظٌ كبير من التوفيق، في هذه الحالة يصعب أن نقول ماذا يقول العمل الفني، على نحو مباشر.



فإذا أتينا إلى الشخصيات وجدنا أن إحدى شخصيات الرواية تسمي الشخصيات الأخرى بـ «الكواكب السبعة». فما هي هذه الكواكب السبعة؟

نحن نجد الأم هي التي تحمل هموم العائلة ونظافة البيت والعناية به إلى آخره، هي عملية، هي واقعية. وذلك على رغم ما يضمنها من آلام، بل ربما كان ذلك بسبب ما يضمنها من آلام، وهي وحدها في هذا العمل الفني، الكائن الإنساني الصلب، المتعاطف مع الجميع، المضحي من أجل الجميع، وهي التي تضم بداخلها كل الشخصيات. وحدها هي صاحبة الرؤية في الموت الجماعي (لن أعمد إلى الاقتباس. أحيل على صفحة ٦٦ من الرواية ط (١) دار ألف. القاهرة ١٩٨٢) الأم ترتبط بالبيت. كأن البيت هو نوع من جسمها الخارجي، أو هو جسمها الآخر عضوياً، متلاحماً معها، كأن البيت والعائلة هما جسمها الحقيقي، وليس ذلك الجسم المريض، المضني بالآلام، المعني بمشاكل المطبخ ونظافة البيت.

على العكس من ذلك تماماً، نجد الأب يكاد يكون شخصية خارجية، ويكاد يكون شخصية ليس لها دور، حتى في البناء، وعندما ننظر في تحليل الفصول وتردد الأصوات، نجد الأب شيئاً كما لو كان لا لزوم له، توصيفه الواقعي هو أنه تاجر. يقال في الغالب. وروتين حياته اليومي يجري على وتيرة مطردة: المقهى صباحاً، والشيشة، والدكان، الذي افتحه بعد الوظيفة، دكان قديم متهالك، ضيق، مغبر، يبدو الأب بشكل ما وقد جاء بنوع من التوحد، أو التقمص مع «البيت» في الصورة العكسية، بينما الأم تتوحد مع البيت في الصورة السوية: البيت الحي، العضوي، الذي يربط

العائلة، الذي يكاد يكون هو جسمها، أما الأب فيتقصر مع البيت الذي ينهار، البيت القديم، الأحجار المتساقطة، هوركام، هو حطام، الأب شخصية ساقطة، متهالكة، ينعكس هذا في تصرّ وجوده كلّ، هذه السمات الأساسية في شخصية الأب: الشيخوخة والإحباط والملل، أي السقوط والانهيار والتحلل.

هناك شخصية «وضّاح»، مقاتل، حالم، جندي في أحد حروبنا المختلفة، درس التاريخ، مقتنع بأنه وحده، وأن كل من يعرفهم لا يفعلون شيئاً له، ولا شيء، إن الكل لا جدوى منهم بالنسبة له، وبالنسبة للأشياء بصفة عامة، فهو «لن يعقد قرانه على أحد» كما يجري تعبير من تعبيراته، هو صحراء، محاصر من كل جانب، لكنّه في نفس الوقت وجود دافئ.

الملاحظ هنا أنّه ينتهي باستعادة صورة من الماضي، صورة رميس، والفراعنة وجنود الحروب القديمة، كما يستثير صورة أبي زيد الغلالي، وهذا - على الفور - يعطينا إيماءات بحروبنا في سيناء.

وبشكل شاعري ومتخلّل للرّواية كلّها، له نداء قد يكون هو المفتاح لشخصيته، لأنّه ينادي: «أنتم يا من هناك»، ولا أحد يرّد عليه، في داخل الرّواية، ولكنّي أتصوّر أنّ الرّواية كلّها - خارج كلّ الشخصيات - هي التي تردّ عليه، أو على الأصحّ هي الردّ الوحيد على النداء.

الشخصية التالية هي «سمراء» إذ أتناول الشخصيات بترتيب ورودها في الرّواية. سمراء أرملة تزوّجت مرّتين، تعمل في بوتيك، وربما كان عنوان الرّواية مأخوذاً منها، لأنّه لأوّل مرّة «تحرك قلبها» في الحمام وأغمي عليها، تحدث هذه الحادثة إذ تعيش بآلام الوحدة، وعنفوان الوحدة، فهي على علاقة بصاحب البوتيك، وصاحب البوتيك قد رسم بتخطيط جيّد، محترم بقدر ما يمكن أن يرسم مثل هذا التخطيط، ليست صورته فذّة، لكنّها صورة متقنة، صحيح أنّها معنّدة، ولكنها كفء في الوقت نفسه.

سمراء تعيش إذن في نوع من اليأس، ونوع من خيبة جنسية، فهل هذا اليأس أو هذه الخيبة، في هذا السياق، أو بهذا التلوين هو الذي يسبب موقفها المقصّح عنه والمعروف من مظاهرات الطلبة، إذ تقول: «فليحطّموا كلّ شيء»، ليتني أنضمّ إليهم». ليس هذا موقف الاشتراك أو المبادرة أو الاقتحام، هذا موقف اليأس والخيبة، ومن الواضح أن لديها سمة مازوكية.

وإذ أفيض قليلاً في وصف الشخصيات فلكي أعرف بماذا تدور عليه الرواية، وكيف تدور عليه الرواية.

سمراء تستعذب الألم إذن، سواء كان في الحب، أو حتى في الجنس، وهناك مشاهد شديدة الوضوح في هذا السياق، وفي الرواية من هنا، وفي خلال العمل كلّها، قدر من الجرأة البسيطة والجيدة، في تصوير المواقف العضوية مثلاً، هي تمرّ بالأزمة الشهريّة التي تمرّ بها كلّ امرأة، فهذه رواية تجرؤ على أن تصوّر هذا بوضوح، وهو ما يندر أن يصوّر عندنا في الأدب العربي الحديث الذي يفترض أصحابه، عادة، أنه شيء «مهذب»، و«متسام» ويبعد عن الحياة العضوية بكلّ حرارتها، وما فيها من خشونة أو كثافة أو «قدارة».

ثمّ هناك «صيام» أحد الإخوة: طالب يدرس الآثار، أيضاً هو كـ «وضّاح» الذي يدرس التاريخ، فاللّرواية علاقة بالتاريخ، لاشكّ، حتى بالشكل المباشر الذي قد يكون فجاً، أي أن تأتي بشخصيات متورّطة ومنغمسة بشكل عملي ومسرود في الآثار والتاريخ، فلهذا دلالة.

«وضّاح» يفتح دكان أبيه ويواصل مسيرته، وأيضاً هناك صرخته: «دعونا من حركة القلوب» اهتمامه بكرة القدم يبدأ باهتمامه بينات الكلية، طالب ككلّ الطلاب وصورته سهلة، إن رحلة التنقيب عن الآثار هامة هنا، وتسفر فيه عن جانب آخر لا يبدو في البداية، فلا يعود هذا الطالب

السهل، العادي، البسيط، المتحمس للكثرة والبنات بل يبدو هنا شخصية تحاول التعمق في فهم جسد مصر.

أما «سالي» فهي الأخت الثانية، سكرتيرة، تتعلم الفرنسية، ولن تجيد الفرنسية أبداً، وهي أيضاً تمر بنفس الأزمة الشهرية التي تمر بها أختها ولكنها تحب الهدوء، والنظام، والمصلحة، والنظافة، وتمقت المظاهرات على عكس أختها، وهي أنانية بشكل سافر جداً، ولكنها مقتنعة أيضاً، بشكل سافر، ولأنها أنانية بأن الكل أنانيون، فإن الناس كلهم أنانيون.

«علي» شخصية أخرى، هو مهندس ذهب إلى ليبيا، وجاء معه بنقود وعربة، أي جاء بغنائم السفر المعتادة، وهو جامد، «كل شيء يموج ويتحرك إلا قلبي»، هكذا يقول.

وعندما يعود لا يجد البيت، فكان عودته هي نذير أو قرين السقوط.

هذه تفاصيل، مجملة مع ذلك، للشخصيات وعلاقاتها، ليست هناك أحداث مترتبة بعضها على بعض، مندرجة في سياق سردي منتظم، لكن هناك في حياة كل من هذه الشخصيات أحداث تتفرق وتترابط، أما ما يجمع بينها فهو البيت.



إن تميز هذه الرواية هو تقسيمها بحيث تتقلب الفصول، وتتقلب أوقات الليل والنهار، على البيت بشكل معني به وواضح. نستهل التقسيم بالفجر في فصل «ألف» ونبدأ بأول الصباح في فصل «ب» وندخل البيت في فصل «ت» قبل الظهيرة. وفي فصل «ث» تمتد القاهرة حول البيت، وينحصر الظل عنه، ويبدأ الظهر العالي، وفي «ج» يبدأ الضجيج والدخول في قلب النهار، وهكذا حتى النهاية.

يمكننا بسهولة أن نرصد طلوع الشمس وغايها مع انحسار مجد البيت أيضاً، وانكسار الظلال، وبدء تفكك الأحجار، وظهور العطب، في فصل

وراء فصل، بشكل وإن كان محسوباً إلا أنه، في النهاية يبدو تلقائياً وضرورياً.



سوف أختلف قليلاً مع ما جرت به أقلام بعض النقاد (الذين درسوا هذه الرواية) في عملية الترميز، أي ما ترمز إليه هذه الشخصيات، أو المعادلة بين هذه الشخصيات وبين فئة أو طبقة من المجتمع. هذا صحيح بقدر ما، ولكنه لا يستغرق الرواية.

ذلك أنني ضد كل هذا التيار، تيار اعتماد محورين محددين.

المحور الأول: هو مسألة الأساس الاجتماعي أو الواقعي للرواية وما يجري هذا المجرى، هذه مسائل يمكن أن تدخل بصفة عامة في عملية علم اجتماع الفن ويمكن أن تفيد بشكل جانبي في فهم أو تقييم العمل الفني.

المحور الثاني: ماذا يقصد الفنان؟ وماذا فعل هذا أو ذاك؟ أي ما يتعلق ببيكولوجية الفنان نفسه. والمحوران هما سوسيولوجيا الفن وسيكولوجيا الفنان.

أعتقد أن هذا يلقي ضوءاً، وقد يكون مفيداً، إلا أنه في النهاية شيء جانبي وثانوي، ولا يضيف لنا إلا أقل القليل.

أما أنا فأقول إن أمامي عملاً فنياً، وإن هذا العمل الفني عالم خاص، يتعين علي أن أجوبه وأن أتقصي جوانبه ومساراته. ليس معنى هذا أنني أفصل فصلاً باتاً بين العمل الفني وبين الواقع الذي وجد وتخلق فيه. أظن أن هذه بديهية لن ندخل فيها، ولست أقول طبعاً قولة الفن للفن، إلى آخر هذا الهرس المكرور لمادة قديمة جافة، أنفي هذا تماماً. لكن الأساس هو أننا إذا تناولنا الفن فيجب أن نتعد بقدر الإمكان عن غواية أو طغيان الجوانب المساعدة والثانوية التي قد تلقي شيئاً من الضوء، وإنما يجب أن نركز على

الجوانب الأساسية: لماذا هذا العمل وهذا العالم؟ ما هي العلاقات الداخلية؟ ما هي الدلالة؟

ما هو الفن؟ الفن لا يقصد أن يعبر مباشرة عن أزمة البرجوازية... وإلا كان الأجدر والأوضح أن يكتب الفنان مقالة في هذا الموضوع.

المسألة أنك «تخلق» و«توجد» عملاً فنياً ولا تعبر عن فكرة فلسفية أو اجتماعية أو سيكولوجية، نعرف الفكرة الفلسفية أو الاجتماعية إلى آخره، باعتبارها خلفية، ولكن لا أكثر.

أجد أن هذه الرواية هي عمل فني بالمعنى الأصيل، فيه شعر، فيه فلسفة، فيه فكر، لكن كل هذه العناصر هي رواسب أو طبقات تحتية في عالم فني له علاقات خاصة، ولهذا بدأت بمناقشة الشكل، لأن الشكل ليس فقط مجرد مغامرة شكلانية. إننا قد ندخل في تحليل أسباب اختيار هذا الشكل، وما دلالاته، إلى آخره، لكن علينا في الأول أن نتبين هذا الشكل، نتبين أن في هذا العالم فعلاً علاقات وشخصيات ونوعاً من الرؤيا والاستبصار. لماذا هذا الاختيار؟ وما معناه؟ معناه محاولة للوصول إلى نوع من حقيقته التي هي أيضاً نوع من حقيقتنا هذا السعي نحو حقيقة ما، هو سعي يكاد يشبه السعي الفلسفي لكنه يختلف عنه بالأداة أو الوسيط أو الأسلوب.

علينا أن نتبصر لكي نرى العلاقات ومدى توفيق الفنان في الاقتراب من حقيقته تلك أو معرفته تلك التي تنعكس علينا... كي نجد فيها شيئاً من حقيقتنا أو معرفتنا.

هناك في الرواية شخصيات فعلاً، كما فصلت القول، لكن الشخصيات هنا ليست بمعنى أنماط أو قوالب، ليس هناك قلبية ولا تحديد جامد للشخصية، ولكن هناك حضوراً ووجوداً للشخصيات، وهناك نغمة متميزة

لكل شخصية، وهناك نوع من الامتزاج والانفصال عن النفقات الأخرى، في الوقت نفسه.

الشخصية السائدة في الرواية، حقيقة، هي شخصية العمل الفني، ولا أريد أن أقول شخصية الكاتب، ذلك أننا نجد أن كل الأشخاص السبعة على اختلاف خلفياتهم الاجتماعية والنفسية والثقافية والتعليمية إلى آخره، يتكلمون «لغة» واحدة هي «لغة» العمل الفني، لكنها ليست لغة رتيبة، وليست من طبقة واحدة: الكلمات والمفردات هي لغة الكاتب، ولكن هناك واقعاً، إذا صحّ القول، يتجاوز الواقع: ما كان أسهل على الكاتب صاحب الحرفة، أن يعطي لكل شخصية لوازم ومميزات ولهجات إلى آخر ذلك. إن الأسلوب الواقعي التقليدي العادي المتاح والممكن هو أن تتميز كل شخصية - أي تنفصل - على الفور، وتصبح غمطاً أو ما يشبهه: هذه هي الأم، لأنها عجوز ولها أسلوبها، وهذا هو الولد الصغير، وله طريقته في الكلام ومفرداته الخاصة، وهكذا، لكن الكاتب هنا يتجاوز هذه الحيلة الفنية السهلة، التي ابتذلت ويدخل في مغامرة هي أقرب إلى نقل الشخصية على مستوى آخر، أي نقلها وجعلنا نقرب منها فعلاً بمستوى يتجاوز مجرد النقل عما يسمى «الواقع».

إن البحث عن معادلات أو رموز الشخصيات من ناحية، وعن الحوافز الاجتماعية أو النفسية للعمل الفني، تفترض طوال الوقت أن الفن هو عملية انعكاس بحث، أو عملية تهدف إلى تغيير اجتماعي فقط. وقد يكون هذا صحيحاً، لكنني أرى أن الأقرب هو أن الفن هو عملية خلق ليس مبتوت الصلة بالواقع، ولا يمكن أن يكون مبتوت الصلة، ولكنه تشكيل جديد للواقع، واستبصار جديد للواقع، ومن ثم «إيجاد» جديد لواقع متميز.

ما هي الرؤيا؟ ما هي «الحقيقة»؟ ما هي المعرفة؟ ما هي البصيرة التي

يحملها لنا هذا العمل الفني؟ هل هي أزمة البرجوازية الوسطى؟ هل انهيار البيت هو انهيار هذه الطبقة؟

صحيح أن الأساس أو القولة أو القضية الفكرية التي بني عليها هذا العالم الروائي هو انهيار هذه الفئة من الطبقة الوسطى، مثلاً أو موضوعاً في انهيار هذا البيت. لكن العمل الفني له قوانينه الخاصة التي تجاوزت هذا. لأن هناك بؤرة أو بصيرة حقيقية جعلت من هؤلاء الأشخاص الذين يقول كاتبهم إنه ليس هناك بينهم تضامن (وهو بذلك يظلم نفسه، ويظلم عمله)، متلاحمين حقاً، وموجودين حقاً، معاً، في مأساة يتجاوزونها، معاً، هذا التجاوز، أعني تجاوز الانهيار، هو البصيرة الموجودة في هذا العمل، وليس الانهيار على المستوى الأول.

إن التأويل الطبقي والتاريخي - وحده - إطار أضيق بكثير مما يحتمله ويجيش به هذا العمل.

صحيح أن الموجود والمنطروح والبارز والذي يأخذ الانتباه هو سقوط وانهيار البيت وتقلب الزمن عليه إلى آخره، لكن المستوى الحقيقي، أو الحق، والشعور الذي يترجم عنه بحيل فنية كثيرة جداً «جِيل بالمعنى الجيد للكلمة» - سواء كان ذلك في اللغة، أو الشعر، أو في تبادل الأصوات، أو في المآسي الصغيرة، في التغريب أيضاً، والتعليقات المحايدة - محصلة هذا كله أن هناك تجاوزاً يتبدى في فترات معينة. وضاح يقول: «أنتم يا من هناك» هذه عبارة مفتاحية في الكتاب، ومساءلة المظاهر التي تتردد، وما يجري هذا المجرى ليس عكساً للواقع، بل استخدام لمفردات من الواقع، اتخاذ لبنات من الواقع، لتكوين أو إعادة تشكيل الواقع الجديد. هذه هي بصيرة ورؤية ورسالة العمل الفني، مستخفي بها، تكاد تكون باطنية، لكنها هي البؤرة المشعة في قلبه، خلف طبقات من الحيل الفنية والمراوغات الفنية.



التجاوز هنا يقع على مستويين: المستوى الفني أي التشكيلي، والمستوى
الرؤيوي أو المضموني.

أما المستوى الأول فيكمن في إعادة التشكيل الفني البحت لفردات
الواقع، بحيث تبلور، في الغور، خطاطة للتخلق الجديد، ويثبت هذا في
صيغتين أساسيتين: النداء، والسؤال، ويدور في إطار تردد الأصوات ونسق
البناء.

أما المستوى الثاني فهو الإيماء إلى تجاوز هذا الانهيار في الواقع نفسه،
والأمل في تضامن أعمق، وتلاحم جديد بين الشخصيات بعضها وبعض،
وبينها جميعاً وبين واقع جديد مرثي، منظور في مستقبل ما، أو متخيل على
الأقل.

تكتمل فكري عن التجاوز وصلته بالشكل باستكمال فكرة التفتت أو
الانهيار، الفكرة التي أسميها بالتجاوز وعلاقته بالشكل. مثال ذلك
«وضّاح» يبدأ وينتهي، يأتي في الأول والآخر. هذا «الترتيب» لا يجعل أفراد
هذه الأسرة فرادى، بل يجعلهم كلهم متضامين، هناك علاقة إذن بين هذا
التفتت الذي نجده في تردد وإيقاعات الأصوات المختلفة، بظهور وضّاح في
أول العمل ثم انتهاء العمل به، بسقوط الشخصيات الثلاث «الإخوة» درجة
في كل مرة. بوجود الأم كهيكل يجمع الجميع، كل هذه صيغ شكلية
دلالات على مضمون التجاوز. وأنا أستخلص الدلالة من خلال الشكل،
إذ لا أجيء بشيء من عندي، إنما أقول إن هناك حمية بين اختيار هذا
الشكل (لماذا اختار هذا الشكل؟ أو كيف اختار هذا الشكل؟) وبين
الرسالة التي يريد أن ينقلها العمل، أو التي نقلها فعلاً: إنه عبر هذا
التفكك أو الانهيار، هناك شيء لا أسميه تجميعاً أو اندماجاً وإنما هو تجاوز،
مترجماً أو ملتحمًا بالتشكيلية الفنية التي تحملت كيفية تردد الأصوات،
والتجميعية النهائية، والفصول الثلاثة (انظر الفصل الأول للمجموعة ثم
انظر فصلي ١٣، ١٤، معاً في منتصف العمل تماماً ثم انظر ٢٤ الأخير)،

هذا شكل مرتبط بالرسالة، شكل مرتبط بأنه على الرغم من وجود التفتت وعلى الرغم من سقوط البيت وعلى الرغم من الانهيار الذي حدث، إلا أن هناك نداء وأفقا، عن طريق التشكيل الفني، وأنه ليست هذه هي النهاية.

هناك تشاؤم إذن، هذا صحيح، لكن هناك نعمة تقابله وتضاده، هناك تشاؤم وسوداوية وحزن منعكس على العالم الداخلي والخارجي معاً، هذا صحيح، لكن ليس هناك سقوط نهائي، ليست هذه رواية سقوط، إنما هي رواية تجاوز، وهذا مرتبط على نحو حميم بالتشكيل، وقد يفسر هنا، أو يعين على إلقاء ضوء على مسألة: لماذا اختار الكاتب هذا التشكيل؟ لأن هناك في ترتيب وإيقاع البناء هذه الرسالة، رسالة التجاوز عبر السقوط، رسالة النداء عبر الانهيار، رسالة السؤال الذي يحمل في باطنه إمكانية مفتوحة للإجابة.



ليس في هذا الاستبصار دفاع عن طبقة ما، ولا تبشير ببقاء نفوذها وسطوتها، وإنما فيه، على الأكثر - وإذا أخذنا بمنطق فيه من اعتساف التأويل شيء كثير - إشارة إلى أن الفن تاريخي ويتجاوز التاريخية في الوقت نفسه، مرتبط بعلاقات التاريخ والطبقة ومع ذلك فإن مادته تفيض عن هذا الإطار، تستوعبه وتخرج عنه. هناك دائماً في داخل التأطير الطبقي والتاريخي والمرحلي والاجتماعي طاقة تتجاوزها جميعاً (دون أن تنفيها) وفي هذه الطاقة سرّ الفن الخلاق.



أريد أن أتناول اللغة، في هذه الرواية لأن اللغة هنا لها دور مهم.

اللغة في هذه الرواية متميزة، وهي بادئ ذي بدء لغة «واحدة». فعلى الرغم من أن هناك سبعة أصوات، وإذا شئت ثمانية أصوات، لأن «البيت» هو الهيكل والبناء والرباط والصوت الذي يجمع هذه الأصوات كلها،

ولكنني أتصور مع ذلك أنه ليس له صوت، وإن كان له وجود متصل، هو مشهد وليس صوتاً، على الرغم من تعدد الأصوات إذن، ألا أنها صوت واحد، هي لغة واحدة، يتكلمها الجميع.

أحسن أنه حتى ولو كان هناك ظهور ما يبدو أنه «حوار»، إلا أن الكلمات والمونولوجات منفصلة ومتداخلة في وقت واحد. ليس هناك «حوار» بالمعنى القريب المباشر. لا أستطيع أن أستخلص أنه هناك حديث رداً على حديث، وإنما هو حديث متوازي. وبالتالي ليس هو حوار بالمعنى التقليدي، وإنما هو «موازاة».

ليس هنا فرق بين صوت الأم وصوت سالي وصوت سمراء وصوت علي، على الرغم من اختلاف التركيبة السيكلوجية والعقلية وما شئت من هذه التعريفات، هنا تجاوز بمعنى آخر، تجاوز للواقع، فاللغة هي لغة الكاتب، بمعنى أنها تقع في مستوى وراء الواقع، أو وراء لغة الواقع، لكن السؤال هو هل هي منفصلة عن الواقع؟ أنا أزعم: لا. ليست منفصلة عن الواقع.

هي إذن لغة شاعرية، فيها إيماءات سريالية، وفيها إيماءات من شعر حقبة الستينيات، فيها تحطيم للعلاقات المألوفة بين الكلمات، والتراكيب، ويمكن أن نشير إلى عبارات من النوع التالي: «الرائحة التي تهلّل لها الأكف، أو غيبوبة الصباح، أو حبات الظلام»، ومن هذه الأمثلة القليلة من فيض كثير يمكن أن نتلمس مذاق هذه اللغة أو نسيجها، في هذه اللغة تغريب أيضاً، وهو تغريب مألوف فيما فعله جيل الستينيات، في قلب هذه الشاعرية التي يسري فيها إيماء سريالي قوي نجد اللغة التي تكاد تشبه لغة الأرشيف والسجلات والصحف، تنزع القارئ من حمأة الشاعرية، مرة أخرى، وتعيده إلى الأرض، تدعوه ألا ينساق مع هذه الشاعرية المفرطة. وفي جملة واحدة مكثفة أريد أن أشير إلى ما يمكن أن نسقيه «التبديد» أو «الحياة» أو لغة «التغريب». ولغة التغريب هي نتاج لظاهرة الاغتراب، أو

الاستلاب، هي لغة تحويل الكائنات الحيّة الإنسانيّة إلى «أشياء» جامدة، إلى سلع في سوق التبادلات، وهي اللّغة التي تنفي حرارة القلب وحركته، لكي تكرّس جمود الشيء وصلابته، ولكن الاستلاب هنا في قلب الاستبطان، صلابة في قلب النبض الحيّ.

أي أنه استخدم لغة «الحياد» والشيئية لكي تصنع مقابلاً سافراً يلتقي ضوءاً ساطعاً على حرارة الإنسان واستعصائه على أن يكون مجرد شيء. هذا الإيقاع إذن، هذا الترواح، هو تقابل بين الشاعريّة وبين الحياد، أي وجود اللّغة للأعضوية في قلب السيولة العضوية. وهو تكتيك هام أراه جزءاً مكوناً لنسيج هذا العمل الفني وضرورياً لقيام دلالاته، ومؤشراً واضحاً على مضمونه.

هذا التكتيك إذن عنصر أساسي، لأنّ اللّغة ليست شاعريّة من الأول إلى الآخر، ليست سريالية من أولها إلى آخرها، وليست تغريبيّة أو حياديّة أو «لاعضوية» من أولها إلى آخرها، وإنما هناك هذا المزج المقصود والفني بين النغمتين أو بين السّلمين من النغمات.

وليس ذلك لمجرد موسيقيّة، بل لبيان دلالة أساسيّة.

لاحظت، من ناحية أخرى، أنّ الصّوت عندما يبدأ ثمّ يعود مرّة أخرى يكون في العودة أعمق وأملأ، وأكثر ارتفاعاً، وطبقته أعلى.

ولاحظت أنّ هناك نغمات متردّدة، صغيرة، تبدأ ثمّ تتكرّر، مثال ذلك أنّه بعد الفصل الذي نجيء فيه صورة أبي زيد الهلالي، على الفور، نجيء أغنية أبي زيد الهلالي، وهكذا. يأتي حديث عن مراكب الشّمس، ثمّ في فصل لاحق، تعمق هذه النّغمة وتكرّر، هذه كلّها طبعا إيماءات موسيقيّة، مما يعني أنّ للعمل فعلاً لغة موسيقيّة، تتراسل مع الألوان أيضاً: سالي تحبّ الأبيض، وضاح يذكر ألوان الجبل، الألوان تلعب دوراً وتتردّد بشكل موسيقي، أمّا صوت الكاتب فهو موسيقاه، هو الذي يعطي لكلّ الأصوات

عمقاً ويتجاوزها، وربما كان ذلك من أوجه التساؤل، إذ إنه يعني وجود خطر، في البناء أو النسيج .

أحسن مع ذلك أن هناك نوعاً من الشرخ أو الانشقاق بين الأصوات، وأن الالتحام أو الاندماج أو السيولة الموسيقية، التي كانت مقصودة ومطلوبة ومرادة، لم تتحقق . إلام يعود ذلك؟

أظن أن هذا يعود للتركيب الشكلي الذي فرضه الكاتب، عن قصد أو عن غير قصد، على الكتاب، فما هو هذا التركيب؟

قلت فيما سبق إن كل صوت يتكرر بالضبط خمس مرات، على طول الرواية كلها، وضاح يتكلم فقط خمس مرات، الأب خمس مرات، كل صوت له لا أكثر ولا أقل من خمس مرات . راجعت هذا ثم راجعته فإذا بي أجد أنه خمس مرات، دون حول، بشكل حتمي .

الدورة الأولى تكتمل عند الفصل (٣) : ثلاثة فصول تجمع كل الأصوات فهذا إيقاع سريع .

المرّة الثانية تكتمل عند الفصل العاشر : فهناك ببطء في الإيقاع، طالت الفترة في المرّة الثانية .

المرّة الثالثة تكتمل في الفصل (١٢) أي في فصلين فقط، أي أننا أسرعنا جداً .

المرّة الرابعة تكتمل في الفصل (١٦) فهناك طول في هذه الدورة .

ثم تنتهي الأصوات مرّة أخرى وتكتمل الدورات الخمس في الفصل الـ (٢٣) .

كيف تتردّد هذه الأصوات إذن، فالواضح أنها مبنية ومرسومة؟ يبدأ الكتاب بصوت وضاح، هو الأول، وتنتهي الرواية بصوت وضاح هو الأخير، يبدأ بالدورة الأولى وينتهي بالدورة الأخيرة، فترتيبه أيضاً محكوم،

ترتيب وضّاح في المرّة الأولى هو الأوّل، في الدورة الثانية يأتي ثاني صوت، في الدورة الثالثة يعود هو أوّل صوت، في الدورة الثانية، ابع صوت، ثمّ سابع صوت، فهو الأوّل والاخير.

صوت «سالي» في الدورة الأولى هو ثاني صوت، وفي الدورة الأخيرة ثاني صوت، فهي متعادلة.

صوت «علي» ثالث صوت في الدورة الأولى، ورابع صوت في الدورة الأخيرة فكأنه سقط درجة.

هذا السقوط درجة، يتكرّر ثلاث مرّات، لأنّ سمراء تأتي رابع صوت، وتنتهي خامس صوت، فهناك سقطة.

الأمّ تبدأ خامس صوت وتنتهي سادس صوت. فتنتهي بسقطة.

أما صيام فيبدأ السادس وينتهي الأوّل، صيام هو الوحيد الذي يوحى بشيء كأنه إشارة إلى المستقبل وإلى التفاؤل، وكأنه ينتهي بالأمل، يبدأ متأخراً جداً لكنه ينتهي في المقدمة، يشغل في النهاية مكان الطليعة.

أخلص من هذه الحسبة أو التركيبة التي تتبعها لأنها تفرض علينا تتبعها، لأنّ الكاتب وضع لنا هذا المفتاح، فلا أجد للأب ترتيباً ولا نسقاً، أجده متذبذباً، يبدأ السابع وينتهي الثالث. . ليس له نسق، ممّا يؤيد عندي أنّ الأب هو انهيار البيت، هو تخلخل النسق، وهو سقوط النظام. إنّ الأب يفقد وجوده الموسيقيّ، أو وجوده التشكيليّ في هذا النسق المحكم المحيط به، لأنّه يبدأ آخر صوت، ثمّ يتأرجح فليس له نسق، على عكس الآخرين، فالآخرون هم نسق واضح، يتبدّى لنا، ويفرض نفسه علينا، سواء كان ذلك النسق قد جاء عن قصد أو عن غير قصد.

هذا التشكيل الموسيقيّ إذن عنصر أساسيّ في التشكيل وفي التدليل معاً، ولا أتصوّر أنّه جاء صدفةً بحثاً، بالمعنى الأعمق لمفهوم «الصدفة» في الفنّ، حتّى لو قال الكاتب إنّّه لم يكن يقصد إليه، وأنّه لم يكن يعرف بوجوده.

«القصديّة» هنا ليست مجرد إرادة سافرة بل قد تكون آليّة لاواعية أو تقع تحت الطبقة الظاهرة من الوعي .

ليس هذا التركيب إذن تصنيفاً إحصائياً، بل إنه جوهريّ .

عنده جبير عندما كتب الرواية في أوّل مرّة، كما قال، على النمط التقليديّ المألوف فكأنما أحسّ أنّه لم يكن قد كتب عملاً فنيّاً، ولكنّه أعاد كتابتها، وإذن فإنّ العمل الفنيّ قد اكتسب جسده ونسيجه في الكتابة التي دخل فيها هذا التركيب الموسيقيّ أو هذا النّسق التشكيليّ، وهو ما أسميه جواهر الفنّ في الرواية. لأنّ هذا هو جواهر الفنّ: ليس فقط تردّد الأصوات خمس مرّات إلى آخره. ليس ذلك مجرد تركيب هندسيّ أو نغميّ، وأنما له دلالة.

فلو قلنا إنّ ذلك التركيب هو مجرد تصنيف إحصائيّ فمعنى ذلك أنّه دورة خارجيّة مقحمة ومفروضة من علّ وإذن فعلينا أن نسقط العمل كلّه كمجرد لعبة شطرنج، وليس هذا صحيحاً.

إنما السعيّ في هذا أن أدلّ القارئ على مفتاح يدرك به التركيبة الفنيّة والجسد البنائيّ لهذا الفنّ. ومن ثمّ بالضرورة وفي الآن نفسه، يدرك دلالة العمل ورسالته. لماذا يأتي وضاح أوّل واحد؟ ولماذا يأتي آخر واحد؟ ما هي دلالة ذلك؟ لأنّ وضاح هو «المحيط» الذي يجمع بين الشتات وهو الحالم، وهو المقاتل، وهو المحور. هذه هي دلالة التركيبة التشكيليّة. فليس التشكيل، في العمل الفنيّ الجيّد، بمنفصل على أيّ نحو عن دلالة.

لماذا يتخذ صيام دوره في هذا التشكيل الذي أسميه التركيبة أو الجواهر البنائيّ؟ لأنّه هو الذي يشير إلى المستقبل.

لماذا تحدث هذه السّقطة المتتالية للإخوة الثلاثة؟

لأنّهم يسقطون بالفعل ولأنّهم ينهارون تحت الضغوط، هنا تساق

وتراسل حميم بين السقطة التشكيلية والسقطة في جوهر الشخصية، وربما في جوهر الظاهرة الاجتماعية.

إذن ليست المسألة مسألة التشكيلة أو التركيبة فقط، إنما هي كما يحدث في الموسيقى وكما يحدث في كل عمل فني سليم، إنه لا يمكن فصل الشكل عن المضمون، ليس بالمعنى الساذج، بل بالمعنى العميق. هنا نجد إذن أن التشكيلة البنائية مرتبطة ارتباطاً أساسياً، بدلالات الشخصية ودلالات الرواية ككل.



من الواضح في النهاية أن العالم الفني كالعالم الواقعي، إذا أمكن الفصل بين الاثنين، معقد تعقيداً كبيراً، ولكن المهم أنه في رؤية نقدية ما، إذا وجدت مفتاحاً أو مجموعة مفاتيح نضيء لك العمل، وتعين على استبصار حقيقته، فعليك أن تدعم هذه الرؤية بما في العمل نفسه، وبقوانين العمل الفني نفسه، وتأسيساً على التلقي الذي أخذته من رؤيا «التجاوز عبر الانهيار» أجد الكلمات المفتاحية (التي قد تختلف جداً تأسيساً على رؤية أخرى) أجد أن الإجابة الحقيقية في العمل تكمن في السؤال الذي سألته الأم ولم يردّ عليه الأب، الأم تسأل: «هل هم هناك الآن مرة أخرى». الأب لا يردّ لأنه في الانهيار والضياع. إنما الإجابة تكمن في العمل الفني نفسه: «نعم إنهم هناك»...

(●) تحريك القلب، عبده جبير، دار ألف باء، القاهرة، ١٩٨٢.

محمّد حافظ رجب وأشلاء مخلوقاته الممزّقة

محمّد حافظ رجب من القصّاصين المصريين القلائل الذين يتميّزون
بفراة خاصة، غير متكرّرة.

وقد كان له من الجرأة والشجاعة ما مكّنه من أن يظلّ وفياً غاية الوفاء
لهذه الفراة، إلى حدّ المقدرة على الصّمت. وليست تضحية أغلى على
الفنان ولا أعزّ، من أن يصمت عندما ما يتطلّب ذلك الوفاء لفنّه.

وعندما وجد الفنان أنّ الكلام خيانة، لاذ بالسكوت.

وهو أيضاً من جنس القصّاصين القلائل الذين تركوا أثراً كبيراً بقصص
قليلة.

أغضّ النّظر عن مجموعته الأولى «غرباء» التي وإن كانت تحمل
إرهاصات كامنة بما سوف يتلوها، فقد بقيت أميل كثيراً إلى المنحى
التقليدي في القصة القصيرة، وليس له من قصص منشورة بعد ذلك، فيما
أعرف، إلّا خمس عشرة قصة فقط، في مجموعتين: «الكرة ورأس
الرّجل»^(١) (١٩٦٨) و«مخلوقات برّاد الشّاي المغلي»^(٢) (١٩٧٢).

وقد نشر في السنوات الأخيرة قصصاً قليلة.

(١) تُذكر الصفحات في «الكرة ورأس الرّجل» متبوعة بحرف أ، طبعة دار الكتاب العربي
للطباعة والنشر (١٩٦٨).

(٢) وتُذكر الصفحات في «مخلوقات برّاد الشّاي المغلي» متبوعة بحرف ب، طبعة دار آتون
(١٩٧٢).

ومع ذلك فإن أي عرض أمين لتاريخ القصة القصيرة في مصر،
ولإنجازاتها، لابد أن يشير إلى محمد حافظ رجب، وأن يشيد به.



الملح الأول في عمل محمد حافظ رجب هو ما يمكن أن نسميه «عضوية
القصة»، أو، حتى، «العضوانية» فيها: ذلك العكوف على الأعضاء
الجسدية - ممزقة ومطعونة ومذبوحة ومقطوعة غالباً - وتلك الغواية، أو حتى
الفتنة، التي تمارسها أشلاء الجسم الحية والميتة سواء، مبتورة، مفصولة عن
كيانها ولكنها طول الوقت، حتى وهي مدفونة مغيبة في الظلمة، تنبض
بحياة قوية بل طاغية.

حتى ليصل الأمر في ذلك إلى حدّ الولع بما أسميه «التشريحية الجسمانية»
في كل تضاعف هذه القصص.

ومنذ السطر الأول في القصة تتأكد تلك الخصيصة بشكل قاطع:

«قال الرجل الذي بلا رأس»

ولكنها خصيصة أساسية تسود كل القصص. بعد ذلك، وما تني تصدم
القارئ بلا هوادة، ولا تفقد الصدمة قوتها حتى السطر الأخير - الأخير
«بالفعل» لا بالكتابة - في القصة الأخيرة:

«ومحروس يبحث عن جوال جديد يضع فيه اللحم والعظم المبعثرين
فوق قضبان ترام البلد».

وإنما قلت السطر الأخير «بالفعل» لأن خصيصة التمزق، والعضوانية،
والتشريحية سوف تجد التقنيّة التي تتفق معها في بنية القصص نفسها، بنية
الفجوات والأشلاء والمزق التي تتكامل على نحو خاص، وفي دورة خاصة
لا تعتدّ بالبداية التقليدية ولا بالنهاية التقليدية. وأما «الكتابة» فلها نهاياتها
المرتبطة بالبداية على نحو سأفصله في آخر هذه الدراسة.

للرأس المقطوع عند هذا القصاص - وسائر أعضاء الجسم - سحر لا

يقاوم: «محطة الرَّمْل في رأس». «حديث بائع مكسور القلب» (ص ١/٣٩).

«دخلت من فتحة - خلف رأسي - عربة لوري - واحداً يحملون التراب فوقها» نفس الصفحة.

«رمية عنيفة أصابت غني تماماً فتناثرت محتوياته، ورأيت أوراق الكتب الكثيرة التي قرأتها تتطاير في الهواء». «الكرة ورأس الرجل» (ص ١/١٤).

وليست قصة الرأس التي تحولت إلى كرة قدم - والتي دارت حول محورها كل هذه القصة - هي وحدها التي تثير الخيال - حتى لو أستبشعها، فسرعان ما يحلّ افتتان غريب آت بقوة الفن محل الاستبشاع - بل إن رأس الحمار في قصة «برهوته والحمار المهموم» هو المحور الذي تدور حوله القصة كلها أيضاً:

«لوزبحة (الحمار) وشرب ملء كوز دم... سيستريح، لو فصل عنقه عن جسده» (ص ٧/ب).

«يأكل الرأس هو وأمه، يلقي بالعظام إلى القطط الجائعة» (ص ١١/ب) وفي قصة «الثور الذي ذبح الرجل»، يقول الرجل الصغير المنفعل:

«أرجو أن تعبدوا لي الآن الجزءين المكسورين في رأسي» (ص ٢٩/أ) وفي «الأمطار تلهو»:

«الأمطار تثقب السقف، تثقب رأسي، تثقب رأس زوجتي، تثقب رأس ابنتي» (ص ٧٣/أ).

والثقب صورة فعالة تتردد أكثر من مرة: «لكي لا تثور أشواقه فتثقب لحمه وتبعثر عظامه وتفر من داخل ملابسه... دخل في غيبوبة راكدة، سجنه، في أمبابة حفر ثقوباً في الغيبوبة» (ص ٢٢ و ٢٣/ب).

وفي «أصابع الشعر» نجد أن أصابع القصدير الرقيقة تستخدمها أصابع الرجل (السمكري) تلحم بها ثقوب المسامير، ومواقد الجاز، ثقوب نساء

متقدّمات في العمر، مهترئة من طول المسافات والزّمن، وهنّا جسد مثقوب من قسوة الزّمن». (ص ١٠٥/١٠٦/ب)

«سوف نجد هذه الأعضاء - الأشلاء، على طول العمل القصصي، تقوم بمهمة أساسية:

أنف المعلق الرياضي يُسحق (ص ٧) والأمعاء تخرج من بطن النقاش من فرط الضحك، فيرفعها له تابعه - الفاعل - حتى ينتهي من ضحكه (ص ٧٩) وفي قصة «ذراع النشوة المقطوع»، انظر دلالة هذا العنوان - «عيناه في الثقب... الثقب يتسع ينابيع الدماء تنفجر منه (من الذراع) والأحشاء الفاترة متهدّلة، بشعة» (ص ٣٥ ب).

وفي «أصابع الشعر» نجد زجاجتي بيرة في داخل كلّ منهما عنق مقطوع يقطر دماً (ص ١١٥ ب).

وهكذا الأمر في الأذرع والأيدي والعيون واللسان والقدمين والشعر، حيث تقطر منها الدماء، وتُفتح فيها الثقوب والكوى، وتُفصل وتُعلق، وتُبرق قطع منها وتُمنّض وتؤكل، وتُضمّص الأذن، ويكسر العمود الفقري، ويخرج الدخان من البطون المحترقة، وتقطع الأيدي من مجرد صرخة، وتُعلق الأجساد في الخطاطيف أو في الجبال، وتُرشق السكاكين في القلوب العارية المكشوفة، وتتساقط الأسنان وتتبعثر، وتُشوى الأصابع فتصاعد لها رائحة، فضلاً عن أنّ لها حياة مستقلة عن أصحابها فهي التي تأكل لا أصحابها وهي التي تخدم وهي التي تتظفر، وهي التي ينحني لها الابن العامل في «الأب حانوت»، وهي التي تغوي العسكري الروماني في المرأة، فيأكلها، وتثنى المرأة بدلال وضحك، وتواعده في المستشفى لبحث عن إصبع أخرى غير التي أكلها، المفجوع...!

وبالتساوق مع هذه العضوانية التثريجية، مع تمزيق هذه الأشلاء، بفعل بارد، عادي، صاح، وهادئ، من غير أية إشارة لأي نوع من الميلودراما أو الاستشارة، يمضي الطعن، والذبح، والالتهام، والجرح،

وتستخدم المدى والسكاكين والمشارط والمطاوي والمواسي والنصال الحادة، وتتجاور - وتتجاوز - العدوان والاستسلام للعدوان، الهجوم والانصياع لأفعال التمزيع، والاجتاث، والشبح والتفسخ، والاجتذاذ. (ليست هذه بالطبع لغة القصص فهو لا يفيد إلا من لغة باردة، تسجيلية، قاطعة الحدود أيضاً، ولكنها لغة أفعال في التعبير عما تغص به القصص من هذه الأفعال).

انظر هذا الجدل بين فعل القهر العضوي والاستسلام الروحي في فقرة مثل هذه التي تأتي في أوائل قصة «الأب حانوت»: (ص ٧٨/أ).

«الآن اطعني... اطعني في القلب.
صرخت المقهورة: لا... لا... لا تطعه.
قال المتجهّم القاهر: اسكتي أنت يا امرأة... اطعني حالاً.
هذه إذن صورة فريدة لصحية بإرادته، لقسوة على الذات لا تضارع.



إنني أزعّم أنّ هذه الصورة الأساسية للأعضاء الممزقة هي في بنيتها الداخلية صورة أساسية لمجتمع ممزق.

فكأنّ الفاص قد احتل بجسد القصة - بجسد الكتابة - نفسها ممزقاً أشلاء المجتمع حوله،

والحال أنّ العضوية هنا فضلاً عن قيامها بذاتها كقيمة أساسية هي أيضاً قضية اجتماعية، في «الكرة ورأس الرجل» هناك ذلك التقابل - الصراع بين الثقافة وتزجية الوقت باللعب، وبلعبة الكرة بالذات التي تفتن بها الجماهير عن مشاكلها وعن التفكير في أمرها، ذلك مغزى واضح بل فاضح في تحوّل «الرأس» المثقف المفكر إلى «كرة قدم» تتقاذفها أقدام اللاعبين وأهواء الجمهور، تذاكر الكرة تزداد ويزدهر بيعها في السوق، بينما المطبعة تُباع، إفلاساً، والصحيفة التي يعمل بها الرجل تتقلص وتنزوي.

وفي «الثور الذي ذبح الرجل» علاج لمشكلة ازدحام المواصلات العامة التي كانت في الستينات والسبعينات مشكلة ملحة وضاغطة ومازالت حتى الآن قائمة وغير محلولة.

وعندما ما يقول البطل - الأبطال في «ذراع النشوة المقطوع»: «إنهم يغتصبونني في الشارع والدكان»، فليست هذه إلا إشارة جلية للقهر الاجتماعي.

والمؤلف إنما يأنس إلى باعة الحمص والسوداني والجرائد والأمشاط والغلايات ومعجون الأسنان ومواسي الحلاقة والفريسكا المحمص والبستاش، إلى جرسونات وصبيان مطاعم الفول والمقاهي، وهم الذين يناصرهم ويصغرو إليهم، أما النوع الآخر من البشر فهم أصحاب المكاتب البيروقراطية، والموظفون وراكبو ترام الرمل العائدون من شوارع منتصف المدينة إلى الرمل، الذين كانوا عندئذ من الخواجات وموظفي الحكومة والشركات الأجنبية وأصحاب أربطة العنق والنظارات الطبية والذين يملكون إصدار الرخص والجوازات والتصاريح والبطاقات وهم الذين يضع لهم مقابلاً مجازياً قريباً وسافراً من جنود الرومان الذين يجتاحون محطة الرمل في قصة «وجف البحر» ويمارسون قهراً وقمعاً مروعاً على «العبيد» الذين هم في المقابل مُعادل للباعة والكادحين الذين يلتقطون رزقهم يوماً بيوم.

وفي قصة «رجل معلق في دوسيه» سوف نجد نفس هذا التناقض الصراعى، بين هاتين الفئتين، وسوف نجد حلماً رعوياً بدائياً ورومانسياً إذ نجد «الرجال - المكاتب» الذين غت هم أرجل أربع خشية، لأنهم أصبحوا مكاتب، يقهقهون على البطل - الأبطال المسحوق بين نزوعه إلى الصعود إلى هذه المرتبة، وحينه إلى الالتصاق بأهله وناسه، والرجال المكاتب يقولون عنه: «أبله قادم من جبل الماعز، يريد أن يسير في عرض الطريق بجرّ معزة وكوبه في يده، يحلب فيه لبنها إن جاع أو عطش، كل زاده وزواده في الحياة»، يالها من شاعرية يعزّ وجودها في عالم مكتظ

بالمكاتب والدوسيهات والأوراق عالم «يلفظ مللاً، يلفظ مقتاً، يلفظ
صهداً»، رؤية بدائية قاطعة الحدود بين أبيض شامق وأسود أسحم بهيم.

وفي قصة بديعة من قصصه «أصابع الشعر» سوف نجد محروس، جرسون
بوفيه الديوان الذي يصدر له معلّمه في استرخائه طول النهار أوامره
الصارمة: «إهث، إهث، من أجل النظارات، وأربطة العنق، وأرجل
المكاتب، دُرْ على كلّ درج أسأله ماذا تشرب... إنحنِ له، آمرك أن
تلهث، اندفع، لبّ كلّ النداءات».

وفي منتصف الليل يتحوّل محروس إلى ساحر يقوم بطقسٍ تمردّيّ - هو
في الغالب كما نفهم بعد ذلك طقس جنسيّ أيضاً، وفي داخل هذيان
الطقس يجري إلى مكتب قريب يجد فيه موظّفاً يحلم بعلاوة وترقية قريبة،
يخطف نظارته، يلقيها تحت الحذاء يدوس فوقها لا تبقى منها غير ذرات
ينثرها في عيون الموظّفين: عيونكم زجاجيّة يا أربطة العنق هُشمت عيونكم،
دست فوقها، فتاتها أنثره في وجوهكم.

وفي الصباح تقوم هنا متعشّة مسح في جلدّها محروس كلّ ذلة، وبعد
ذلك تمدّ هنا أصابعها المائة تغسل ملابس العالم في طشت غسيل، وتمنحها
مخلوقاتهِ قطعاً من فائض ملابسها: سوتيان حريري ثقبه صرصار، قميص
بكم واحد وبيجاما وبقايا أطعمة.

هذا الحسّ الطبقيّ يلهم إذن ويستبطن، بل تقوم عليه عضويّة عالم هذا
الفنان وتنظم في سلكه أشلاؤه.

والفنان يخلط بين أحياء العالم وجثثه، يكسب الجثث حياة، ويجعل
الأحياء جثثاً تتكلّم وتفعل. ولكن حتّى في هذا التداخل تجد التفرقة
الطبقيّة، والسخرية المرّة من برجوازيّة المثقّفين الصّغيرة، أصحاب
النظارات وأربطة العنق، وسوف تجد مصداق ذلك في آخر «جولة ميم
المملّة» إذ تدعوه هذه الجثث البورجوازيّة المشقّقة بلفو الكلام، إلى

الاشتراك في المناقشة: يقول لهم: «ولكني مللت كل هذا الافتعال، كله عبث». فتردّ الجثث التي تجلس متكومة بعضها حول بعض تحنّي الشاي في حلوان إيزافتش: «يجب أن تغضب بصدق، وتعيد المناقشة. هذا كل ما نريده...».

هذا إذن حلّ يدينه الفنّان، بغضبٍ وسخرية، وتصعد سخريته إلى شأوها عندما يقول في قصة «رجل معلق في دوسيه»: أدركه غضب جارف من عيونه الجديدة الرّاكدة فمدّ يده إلى سلسلة السيّفون وشدّها فخرّ السقف فوق رأسه غاضباً، ولكي يهدّئ الانزعاج الخارج من الغضب غير المرتقب تناول حبة أسبرو.

«الأسبرو علاج لصداع العالم يشفي الجروح يخفف من ويلات الحروب يوقف المظالم يجفف مياه الجزيرة فتسبح فيها الأسماك عارية بلا ملابس ينقل الزمالك إلى إمامه ينقل إمامه إلى الزمالك».



وإذا كان الكاتب قد قال للدكتور محمود المنزلاوي الذي ترجم له للإنجليزية في الستينيات قصة «أصابع الشعر» إنّ الذي يدعوه للكتابة هو أنّه «متورط في شباك العالم» أو «مشتبك في عُقد العالم»،

فلأنّي أجد أنّ هذا التورط يقوم على محورين هيكليّين رئيسيّين:

أولاً: الوحدة أو الغربة في العالم.

ثانياً: قضية الأبوة والبنوة.

أمّا الغربة فلا نهاية لشواهد النصوص عليها التي سأورد أمثلة منها حتى نتبين عمقها وضرّبتها، ولكن الأهمّ ليس في مجرد النصوص بل بما توحى به هذه النصوص من تمزّق وتفرّق وحيرة وبما يلهمها في طبقتها التحتية من وحشة تدعو الكاتب إلى ما يسمّيه غموضه، وظلمته، عندما يقول:

«ليتها تعرف سرّ غموضي وتحمل أثقال ظلمتي» (ص ٧٤/ب).

الكتابة القصّة تعرف عنه سرّ هذا الغموض، وتحمل عنه أثقال هذه الظلمة.

أو عندما يقول: «نزلت إلى الماء أعمى بلا مجدافين» (ص ٥٦/ب). فهذه صيغة تجمع بين المحورين معاً، وتقول لنا بالفعل، لماذا نزل عمّد حافظ رجب إلى خضمّ الفنّ، أعمى، لا يهديه أبّ، أو معلّم أو أستاذ، بل لا يملك حتّى المجدافين اللّذين يُعينانه على خوض غمرات اليَمّ.

«وعندئذ، عندئذ فقط، لم يعد العالم تجويفاً موحشاً» (ص ٢١/أ).

«لم يعد العالم، بنصّ الكاتب، وحشاً...» «العالم وحش يجب أن أحتمي منه» (ص ١١٢/أ) بل لم يعد «العالم ابن حرام» (٨١/أ).

«ليس الأمر أمر جديد أو قديم. إنّها حكاية الحيرة، حكاية كلّ الطيور الصغيرة مثلي ومثلك التي لا عشّ لها ولا تعرف كيف تبني العشّ ولو عثرت عليه لبعثت قشّه... لا تعرف أين تستقرّ ولا أين تبقى ولا أين تقف ولا أين تطير إنّها حكاية رعبٍ دائم ومطاردة مستمرة» (ص ١١٠/أ).

فليست الغربة فقط ذاتيّة أو ميتافيزيقية - على وجودها وثقلها وخطرها - بل هي أيضاً - وربما أساساً - غربة اجتماعيّة، غربة الصّغار المطاردين المذعورين.

بل حتّى الشرطيّ خليل يقول: «أموت غريباً، كما كنت في الشارع» لأنّ آليات القهر الاجتماعيّ تطحن الشرطي - أداة هذا القهر - أيضاً.

«الرّجل المعلق في الدوسيه» يكتب لأهله البعيدين عنه سطور اللّهفة، صرخاته المكتوبة تتشبّث بهم، الغربة ليست مطلقة ولا مسلماً بها ولا يفترض أنّها عقبة كأداء لا يمكن أن يتمّ تجاوزها، بل إنّ الفنّ نفسه هو صرخة اللّهفة مكتوبة سعياً إلى تواصل عزيز منشود، إلى محبة مفقودة ربّما، ولكنها أصلاً موجودة، أو أصلية قائمة في الأساس. وهو في نهاية هذه القصّة (بدايتها في الوقت نفسه) يقول:

«أنا لا يمكنني ترككم»

«مخلوقات برّاد الشّاي المغلي» تبدأ بهذه الجملة الدّالة عميق الدلالة: «أنا رجل تكتفني الغربة في كلّ مكان» لكنّه هو نفسه يتهاهى أو يتوحد مع الحاجة فانجلي الذي يعيش في داخل برّاد الشّاي المغلي - ويمارس عليه قهراً، من داخل هذا الكِنّ الذي يفور: «وحده - مثلي، لو صرخ الآن من قسوة وحدته أفرّ أنا، يؤكّد لي بصرحته عدم فائدة الاستمرار تحت ثقل كلّ هذا العناء» (ص ٧١/ب).

إنّ آليّة التوحد بين المستوحش الصّغير والمستوحش الأكبر منه قليلاً وإن كان ما يزال صغيراً نجدها في الدّاخل الهيكلي بين الموظّف الصّغير والعامل الصّغير، بين الرّجل - الطّير الصّغير، والشرطيّ الصّغير، وبين الرّجل الذي تكتفه الغربة وصاحب الدّكان اليوناني الصّغير الوحيد، مثله.

وهذا البطل - الأبطال في كلّ قصص محمّد حافظ رجب هو نفسه، قسّماته التكوينية ثابتة وشديدة الحضور، مهما تغيّرت الأقنعة السردية تغيّراً طفيفاً، هو نفسه إذن في قصّة «عظام في الجرن» يحلم بالفرح يحلم بتحطيم الغربة، إذ يفرّ من عمله بمطعم الفول الشهير في اسكندرية إلى كفر الزيّات، سعيّاً إلى أمانة سوف تُحبط في القصّة حقّاً ولكنها ما دامت قد وُجدت في القصّة فهي لن تحبط، فعلاً، سنكتسب وجوداً قائماً ومائلاً وداعياً باستمرار: «هنا ستعيش أيام عمرك الباقية تستغلّ عاملاً في مصنع بذرة القطن، تلبس البدلة الزرقاء وتموت وحدثك بين مئات العمّال، وتعود في الخامسة، وعاملان يسيران معك، يبدّان لك وحشة الطّريق.»

فهذا إفصاح ما بعده إفصاح.

وعندما يصل القطار إلى كفر الزيّات ويتوقّف، فإنّ دقائق طبلة الفرّح تعلو لوداعه ولكن دقائق الحزن والانفراد الميت بالنفس تعلو فوق دقائق

الطبله، حلم التواصل الوجيز بالفرح قد خفت لبرهة، ولكنه ثبت الآن بقوة الفن، فلا يدحض.



المحور الثاني في هذا العمل كله هو قضية الأبوة والبنوة، ولعله الدافع المحرك، من البدء، لهذا الحس العميق الموجه بالغربة. إن التمرد على الآباء والخروج من جنة الطفولة (أيًا كانت) خبرة موحشة.

محمد حافظ رجب قد اشتهر طبعاً بصيحته القديمة «نحن جيل بلا أساتذة» وثار حول هذه الصيحة جدل كثير، ولكني أقرأها، هذه الصيحة، بتأويل آخر: «لأنني الابن الذي افتقد أبي، حتى وإن كنت أسميه «الديكتاتور المجنون»، أعرف قسوته وحذبه معاً، وأعلن حبي وتمردّي عليه معاً. وهو تأويل أبدي.

وليست المسألة هنا فقط هي مسألة قتل الأب الفرويدية للتحرر من سيطرته، فيها هذا العنصر، بلاشك، ولكنها في تأويلي موقف من السلطة الاجتماعية كما أنها موقف من السلطة الكونية في الوقت نفسه.

إن قصة «الأب حانوت» قصة مشهورة في أدب جيل التّينيات، وهي قصة هذه الخبرة، مصوغة أساساً بمفردات الفن عند هذا الكاتب، مفردات العضوية الجسدية الممزقة والدّامية، ليس الانفصال عن الأب بتراً للذات في الوقت الذي هو ضرورة أساسية لنضج الذات؟.

وما من خير نقديّ أو غير نقديّ يُرجى من تلخيص أحداث القصة أو أية قصة، ولكن السردية الجارية في العمل توحي لنا بأن الابن يرفع السكين في وجه أبيه (هذا على العكس تماماً من قصة إبراهيم وإسحاق، ظاهرياً لكن الخبرة العميقة واحدة) والولد يقول متمتماً: «أبي... إني أبحث عنه في داخل، وسأشق بطنه لأراه» الأب إذن مزدوج وثنائي، ظاهر وكامن معاً، قاسٍ وحاني معاً: «وبعد انصراف الغضب عرّى (الحانوت) القلب

وَجَدَ سَكِينَ الابنِ مفروسةً فيه . . مات الأباء في قلوب الأبناء - يجب أن يموت الأبناء في قلوب الأباء . .

ليس الابن هو الذي قتل أباه إذن، أو ليس هذا فقط، بل إن الأب يدعو، ثلاث مرات، إلى وجوب أن يذوب الابن في قلب أبيه . . ولكن الابن - في غمار تطوّر هذه الدراما السيكلوجيّة الكونيّة معاً - هو أيضاً يرفع السكين في وجه الأباء والجدود، لأنّ العالم غير مستقرّ، ولأنّ الأباء يأكلون الأبناء . . «السكين في وجه القسوة».

ومن قصّة «جولة ميم المملّة» :

«تذكر كلمات أبيه له : «يا ابني أنت قاتلي وقاتل أبنائك وأبنائي»
صرخ في وجه أبيه : «اصمت . اصمت . يجب أن أذبحك لأتحرّر»
لأنّ الأب «غضب»، لأنّ الابن «غول» .

ثمّ يختم الابن في «الأب حائوت» : «أودّ أن أعانقك وأبكي وألقي بالمدينة»

«الزوجة توذّ لو أظعنك لتحرّر (هي) من القهر، ومع ذلك تصرخ»
«اللقي بالمدينة، وأحرّرك، فتعود لتحتلّ من جسدها» .

فهذه بصيرة إذن بأن تحرّر الأب نفسه من تهديد القتل هو إعادة له لجسد المرأة المشتهاة المرغوبة القاسية الدمويّة في وقت معاً - ذات النابين المضرجين بالدم .

«قال الأب وهو ينسحب : اجمع ملابسك وغادر الكوخ الليلة»

أو قال الربّ : غادر الجنة، وانزل لتسقى في الأرض، وتأكّل خبزك بعرق شقائك وغربتك . أو قال : أنت الآن رجل، عليه ما على الرجال من أعباء تزود الجبال . لم تعد الآن طفلاً، حتّى وإن نُفيت من حضن فردوس الأم .

ولكنه - في «جولة ميم المملة» كان قد اختار صيغة أخرى للخروج والنضوج:

«ودسّ يده في صدر أبيه . أخرج قلبه . مدّ السكين وذبحه وارتمى الأب فوق بلاط الدكان، فداس فوق جثته ومسح الدماء من السكين:»
«- الآن تحرّرت من البكم، تحرّرت يا سجناء».

والكلمة ذات الدلالة - الكلمة المفتاح - هنا هي تحرّرت من «البكم» . البكم هو الخرس الفنيّ . الآن يستطيع الكاتب أن يتكلّم، أن يقول، أن يتحرّر لأنه بالكتابة - على المستوى الفنيّ - بالكتابة يتحرّر، ولعلّ في هذا أيضاً نوعاً من التحرّر الاجتماعي أو إرهاباً به على الأقلّ .

انظر إليه عندما يقول: «مكسيم جوركي مات . لن أصبح كما صار . سأتحرّر منه، كما تحرّرت من الأب» . (ص ٧٩/١) .

إنه، بهذا، يقول إنه يتحرّر من أسلافه ومن أساتذته، وعندئذٍ فقط، بعد التحرّر، بعد الخروج، بعد النضوج، «يصبح بلا أساتذة» .

هذه الخبرة المحورية تصوّرها الكاتب أيضاً على نحو آخر بين البنت وأُمّها في «الطيور الصغيرة» بين حميدة وأُمّونة، «كانت تحسب أن حميدة فوق صدرها تُلقيها إيديها، وتخفيها عن عيون الرجال بين طيّات ملابسها، لكنها فوجئت بها تعضّ ثديها وتتدحرج من فوق صدرها وتجري إلى حيث يجلس زوجها مع باقي الرجال» . فهذا خروج المرأة من إيسار الأمومة إلى نضج التورط مع الرجال . (ص ١٢٤/١) .



المرأة عند هذا الكاتب كائن غريب، فليس فيها أدنى رومانسية ولا يتعلّق بها أي وهم من أوهام الكُتّاب المعتادة، هي كسائن قاسٍ في الأساس، عدوانيّ، حوشيّ، ولها نابان مضر جان بالدم الأحمر تنخر قلوب

الطيور الصغيرة كلها، وهي قوة جبارة، في قوة الثور: «أمانة يا قوة عشرة رجال»، وهي انتهازية تلعب بقلوب الرجال «الرجال الستة الذين كانوا في حياتك ذات يوم» «المقاول، وشقيق النجار، والكهربائي».

وقالت «كنت كالحمامة دائمة الطيران» وهي تبحث عن «الذكر» الذي يدفع لأمها أكثر لتزوجه، وهي شرهة شبعة مع ذلك: «فوق فراش المرض أهذي من الحمى وأنشى ملتهبة بجائبي وتفاحتان وسكين. أفقت على شفتين ترطبان شفتي... امتدت بداي، وعانقتك وسقطت من يدك السكين والتفاحة. قالت حميدة: وأنا الأخرى كنت مجنونة... كيف كان الباب مغلقاً علينا في تلك الليلة؟ عجيبة.» (ص ٧٧ - ١٠٧ - ١٠٩ - ١١٣ - ١٢٣/١).

والخبرة الجنسية هي حبس وقهر للرجل: «ساقها امتدت إلى ساقه. سجنها. من سجن إلى سجن» (ص ١٠٠/ب).

وهي، أيضاً، هذيان يلجأ إليه الرجل ليخلص من قمع العالم ويمسح فيه الذلة، وعلى أنها هي أيضاً تدخل في آلية القهر المزدوج، وفي عملية توخيد لطرفي القهر: فهي تتحمل ذل الزوج طوال النهار، والزوج يحملها ذلّه هو طوال الليل «وتقوم متعشة» مزدهرة، ظافرة. بعد فاجعة موت الابن في «أصابع الشعر» تقول هنا:

«لم يعد يستحم. بخشاني. المنكود بخشاني، تجمد الرجل يا نساء. تجمد» فهذه إذن ميدوزا الأسطورية التي تحول الرجل إلى حجر.

المراة ليست، عند الكاتب، أنثوية بالمعنى المألوف ناعمة دمثة حنوناً أو حتى أداة للمتعة، موضوعاً سلبياً للشبق، بل هي قوة فاعلة فاسية، كأنها قوة كونية.

والغريب، في هذا السياق نفسه، أن العُري عند هذا الكاتب ليس

تحرراً ولا تاهباً للمتعة، ولا خلماً لإسار اليومي الثقيل، بل هو مرتبط أساساً بالإثم والقسوة والموت والعجز.

«وهو عارٍ وامرأة بنابئ غضبين بالدم تنخر قلبه بمذراة شوكة». (ص ٧٧/أ).

«جسمها عارٍ، وكلما همت بإمساكها تحلق بعيداً بعيداً عن متناول يدي» (١/١٢٢).

«بدأ يخلع ملابسه حتى أصبح عارياً وبدت ساقه المقطوعة بشعة» (ص ٦٨/ب).

«فخلعت ملابسه واستلقت عارية تقبل أظافر الشعر تمسح فيه جلدها» (ص ١٠٧/ب).

فانظر صورة القسوة من ناحية ومهانة التسليم من ناحية أخرى، في فعل العري الذي كأنه فعل اغتصاب (الأظافر)، ورضى بالاغتصاب.

أو «تنهض هنا فرعة تبطش بذكرياتها غاضبة... تجري عارية... وتنفخ في بقايا هشيم الولدين وتدوس وجه الذكريات» ذكريات ولديها الميتين اللذين، في عريها الوحشي، تنفخ في بقايا الهشيم الذي تحولاً إليه. (ص ١٠٨/ب).

وفي «أصابع الشعر» نفسها نجد أن لحم الابن الثالث المقتول قد تناثر وتبعثر في الحجرة، وجري الخواجا إلى زوجته في البانيو ليخبرها بما حدث «فخرجت عارية... لم يجد شيئاً... دخل الهواء من الشرفة المفتوحة وحمل اللحم المتناثر وألقى به فوق الناس». (ص ١١٧/ب).

بل نجد أن الفجيعة لا توصف إلا بأنها «عارية» (ص ٢٠/ب مثلاً) فالعري لا يقترن إلا بروى القسوة والوحشية والموت.

ما أبعد هذا عن العري الإغريقي المثالي المصفى من كل عنف وكل سواة.



إذا كان عري الجسم الإنساني الذي تراه الحضارة الأوروبية الهبلية، أساساً، ذورةً للجمال (كما كنا نراه هنا في الزمن الغابر عند قدمائنا البائدين الباقين) قد تحوّل عند الكاتب إلى شفرةٍ للضراوة والشراسة، فإنَّ «التحوّلات» عنده تقنيةٌ أساسيةٌ. وهي بذلك، وبالضرورة تحولات دلالية.

إنَّ التحوّل عنده ينتقل من الجامد إلى الحيّ، ومن الحيّ إلى الجامد، ومن الإنسان إلى الأداة والعكس، ومن الكلّ إلى الجزء والعكس، والمجرّدات - الأفكار - أشياء الذهن تتحوّل عنده إلى كائنات حيّة مجسّدة، بل إنَّ الجثة عنده - كما أشرت - تصبح فاعلة ومتحرّكة، والإنسان العضوي يتحوّل إلى جثة ومقبرة، إنَّ الحزن عنده «يمرّ»، والمارش الموسيقي «يبكي بالدموع» والرّجل يصبح عمود نور، كما يصبح ثوراً، والثور رجلاً. ورئيس التحرير كالرّجل الذي بلا رأس يتحوّلان إلى ماعز، والمرأة تتحوّل إلى قطعة أنقاض، أمّا المزاراب فهو شره لا يُسدّ فمه ولا جدوى من تسليك أسنانه، وللقبّاب عتق يوشك أن يتقطّر بالدم، والوجوم «يتحرّك»، والرّجل يصبح حبة رمل تُداس، كما يصبح مكتباً له أربعة أرجل خشبيّة، الغضب «يخرج»، وتتلّف البطل - اللأبطل فيجد أن الكآبة هي «سيّدة المكان»، كما يجد أن الحزن «يجلس» بجواره، ويونانية عجوز هي دميةٌ في الوقت نفسه تلقي بكوبها في «وجه» الكآبة فتتأثر شظاياها، والتعاسة «تمدّ يدها» تبحث عن الرّجل المختبئ تهزّه لينهض، ويده تصبح عمياء داخل الركود المعتم، والحزن يُقبل بشاربه الوقور ليحكم بيتنا، مهيباً طويلاً في طول كلّ الرّجال، وهكذا وهكذا، يصبح المجرّد، الذهنيّ، غير المحسوس، كائناً فاعلاً متعيّناً ومجسّماً.

وانظر في تقنية التحوّل هذا الخطاب الذي يجيء في «مخلوقات برّاد الشاي المغلي»: «قل لي - هل تبادل أنت وأبي مكانكما؟ وأصير أنا كرة اللحم في رأسك الصلعاء، ويصير ابنك أنا، يصير أبي صبيّة الفهوة، وتصير أنت أبي، وأصير أنا... أبي... وتصير أنت...» انظر مشكلة الأبوة

والبنوة الملازمة التي لا تريم، هنا، أيضاً. (ص ص ٦٦ ، ٦٧ / ب).

أما ازدواجية الجثة وصاحبها فهي تقنية مستمرة في كل القصص،
والأموات يخرجون من بين الأنقاض، وصفوفهم تمر وتخرج من حفرة
لتدخل في حفرة وينادي أحدهم البائع مكسور القلب: «تعال معنا تحت
وأنت تجد زبائن أكثر من فوق». (ص ٤٢ / أ).

أو يقول القماش: «أسمع إنهم دفنوني تحت الأنقاض أنا ذاهب لأحضر
جاروفاً لأخرج نفسي وإلا أموت مختنقاً. هل لك أن تأتي معي، لتشلني
أول ما تعثر على جثتي؟» (ص ٤٤ / أ).

أما الفحم في «برهوته والحمار المهموم» فينزل برهوته الجثة المنقوعة في
السبرتو، ويجلسها على الأرض ويسندها إلى ظهر عربة وبعد ساعتين يجلس
برهوته مضمد العنق والفحم بجانبه في نقط بوليس غربال.

أما الرجل المعلق في دوسيه فقد «مر اليوم عليه. حل جثمانه ومر عليه،
دعاه ليحمل هو الآخر جثمانه معه ويسيرا معاً مسيرة جنازتهما، رفض، ترك
اليوم يسير وحده إلى النهاية المكررة» ولكنه بعد قليل، وعندما عاد إلى أمبابه
«فك مسامير جثته ونحى يقطته جانباً ونام». (ص ٢١ / ب).

أليس في ازدواجية الإنسان وجثته رسالة مفصّحة عن سرّ الغموض...؟
فهل نحن نتحلل في مقبرتنا ونقاوم التحلل، وهل القبر هو الجثمان؟ وهل
اقتحام المقابر وقيام الموت هو البشارة الخفية التي تحملها هذه الرسالة؟ بشارة
البعث، وقبر الموت.



في «مخلوقات برّاد الشاي المغلي» سوف نجد رحلة عكسية متصلة في
اتجاهين، من الداخل للخارج ومن الخارج للداخل، من الحياة للموت
- ومن اللازمين إلى الآن، فهي قصة تجوال غريب، وتكشف لهذا
«الداخلي - الخارجي» معاً، يؤدي بنا إلى موكب مسرحي - في نهاية الأمر -

هو موكب الشائنين والعَجْزة والمحطمين والذين ضربتهم الحياة، وينتهي هذا الموكب المتردد في حركة دوّوب، ثنائية الاتجاه، إلى نوع من التمرّد. وإلى نغمة انسلاخ: «انتهى الأمر. وداعاً يا رأس الدرة الصلعاء وداعاً أيها الانتظار العقيم، فكأنه وداع لهذا الزمن، واتجاه لكي يتوارى «البطل اللأبطل» داخل نسيج زمن آخر، تحتويه دقائق الساعة.

ويكفي أن أسوق عدد المشاركين في هذا الموكب الغريب الذي يحتل مقدمة القصة ويملاً ساحتها ويفيض حتى آخرها، موكب الذين حصرت منهم ٢٩ شخصاً هم «أنا الذي تكتفني الغربة، فانجلي صاحب كرة اللحم في مؤخرة رأسه الأصلع، زبون، أحمد جرسون كرة القدم، حامل الفرشاة والإزميل وجردل الألوان (الذي لعله أن يكون الرجل الذي تكتفه الغربة، ربّما) الرجل الذي مرّ داخل فانجلي بشاربه الأبيض هل هو الحزن؟)، القزم عويس ماسح الأحذية، دمية يونانية عجوز اسمها أورستا يدخل إلى قلبها الراوي فيجد «الغضب»، صبي الحلاق الأصم، «صديقي س»، «أحدهم» الذي أبدل سروال الراوي الحديد وترك له سروالاً ممزقاً، جثته تتكى فوق مقعد، شخص يحذره من اللصوص الصغار، «اللصوص الصغار، أنفسهم فكم هم؟»، رجال عراة يتساقطون من السقف عندما يصفق لهم اسماعيل الأعور الذي يحمل أرتالاً من الملابس المستخدمة، كم هم كذلك أولئك الرجال العراة الساقطون؟، كرم العظام البشرية التي تحملها اليونانية العجوز، ابراهيم مقطوع الساقين - وفي ماضيه الذي يُتَفَت الآن من وراء الستارة سائق الترام والكمساري - رجل ملول بنظارة داكنة، الولد الذي يقرأ الجريدة اليونانية الفوس وهو ابن فانجلي واسمه أستيليو، مثلول يوناني آخر اشترى ثلاث سجائر معدن، رجل بطنه مستديرة تسبقه يمرّ من خلال الفترينة إلى داخلها، فاسيلي «صاحب أرض علبة سجائري»، متسول يوناني يحنّي الشاي، «أنش بناديني صوتها» اشترت من الراوي بالأمس علبة «الفلاك»، شبح امرأة أسود قادم من الكهف، هي أم فتحيّة

السُّحَّارَةُ، كُونْتَرُول سِينَمَا سْتِرَانْد، شَخْصٌ مَتَّخِذٌ مِنْ زَمَنِ، هُوَ «لَيْلِ
السَّاعَةِ الْخَمْسِينَ الْمُتَجَمِّدِ الْمُجَسِّمِ»، وَأَخِيرًا مَجْرَدٌ آخِرٌ يَصْبِحُ مَجَسَّمًا وَمَتَّعِينًا
هُوَ «الْحَزَنُ»، فَهَلْ هُوَ الطَّوِيلُ ذُو الشَّارِبِ الْأَبْيَضِ؟

وَهُمْ جَمِيعًا يَأْتُونَ فِي الْأَوَّلِ لَا بِأَسْمَائِهِمْ بَلْ بِصِفَاتِهِمْ وَخَصَائِصِهِمْ، فَإِذَا
جَاءَتْ أَسْمَاؤُهُمْ بَعْدَ ذَلِكَ فَكَأَنَّمَا ذَلِكَ أَمْرٌ لَا أَهْمِيَّةَ لَهُ.



مِنَ التَّقْنِيَّاتِ السَّارِيَةِ فِي هَذَا الْعَمَلِ الْفَنِّي كُلِّهِ، إِذَنْ، ثَنَائِيَّةٌ - أَوْ تَوْحِيدٌ
الِدَاخِلِ وَالْخَارِجِ، وَالْمَكَانِ - الزَّمَانِ.

إِنَّ شَغْفَ الْكَاتِبِ بِالِدَاخِلِ، بِمَا هُوَ بَاطِنٌ مَدْفُونٌ مَقْبَرِيٌّ لَا نَخْطُهُ
الْعَيْنَ، رَأْسَهُ وَاسِعٌ مَحْطَةٌ الرَّمْلِ لَا تَمْلُؤُهُ، وَتَجْرِي فِيهِ عَمَلِيَّاتُ حَفْرِ الْأَنْفَاقِ،
وَتَحْمِيلِ الْأَثَرَةِ وَتَدْخُلُ اللَّوْرِيَّاتُ فِيهِ، وَتَسِيرُ مَوَاكِبُ النَّاسِ. الْخَيُولُ تَحْتَرِقُ
الْعَيْنِينَ، الْبَوَاخِرُ تَمُرُّ فِي النَّفَقِ، الرِّجَالُ يَدْخُلُونَ فِي الْحَائِطِ، نَجْدٌ فِي قَاعِ
زُجَاجَةِ اللَّبَنِ رُكَّابُ قَطَارِ الْأَمْسِ: بَضْعَةُ رِجَالٍ، عَمَّالٌ حَكُومَةٌ إِلَى آخِرِهِ.
الرِّجَالُ الْمَكَاتِبُ أَحْضَرُوا مَلْفًا وَأَدْخَلُوا الرَّجُلَ فِيهِ وَعَلَّقُوهُ فِي دَاخِلِهِ وَتَمَكَّنُوا
مِنْ طَيِّ الْمَلْفِ بِالشَّيْءِ الَّذِي فِي دَاخِلِهِ وَدَسَّوهُ بَيْنَ الْمَلْفَاتِ، أَمَّا فِي «ذِرَاعِ
النَّشْوَةِ الْمُقَطَّوعِ» فَإِنَّ الرَّجُلَ يَنْدَفِعُ إِلَى دَاخِلِ الْكُرَةِ فِي الذِّرَاعِ الْجَرِيحَةِ،
يَجْتَنِبُ هُنَاكَ، وَيَتَسَلَّلُ أَحْيَانًا مِنْ دَاخِلِهَا، لِيَقِفَ يَتَلَصَّصُ عَلَى الذِّرَاعِ،
الرَّجُلُ الَّذِي تَكْتَنِفُهُ الْغُرْبَةُ يَعِيشُ دَاخِلَ عِلْبَةِ سَجَايِرِ «مَاتِينِيهِ بِحَارِي»،
وَيَرَاقِبُ الْغَضَبَ مَلِيًّا دَاخِلَ الدَّمِيَةِ الْيُونَانِيَّةِ فَمَنْ حَرَّكَه بِدَاخِلِهَا؟ الرَّجُلُ
مُقَطَّوعُ السَّاقِ يَجْتَغِي دَاخِلَ وَرَقَةٍ بِأَنْصِيبِ، الرَّجُلُ ذُو الْعَيْنِ الْوَاحِدَةِ فِي
عَيْنِهِ (عَيْنِيهِ فِي الْقِصَّةِ) طَرِيقٌ مَوْحِشٌ مَهْجُورٌ يَجْلِسُ فِي نَهَائِهِ مَعَ رَجُلٍ
مَرِيضٍ: دَبَّشٌ . . دَو . . جَهَارٌ. عَامِلٌ «عِظَامٌ فِي الْجَرْنِ»، الْمَسَافِرُ إِلَى كَفَرِ
الزِّيَّاتِ يَتَمَنَّى أَنْ يَظَلَّ فِي حَقِيَّةِ أَحَدِ الطُّلُبَةِ لَا يَغَادِرُهَا، لِأَنَّهُمْ يَفْرَحُونَ.
جَرَسُونَ مَطْعَمُ بَنِيَامِينَ الشَّهِيرِ «جَسَدٌ» مَدْفُونٌ فِي أَرْضِ الزَّقَاقِ الرَّمَادِيِّ،

قلبه داخل طاسة الزيت يغليه رجل مكتوم الأنفاس، مسجون في قدرة الفول، يدق جمجمته رجل آخر في حَجَر الجرن «يطحن غُـه مع حَبّات الفول» وهو يدفع زميله إلى الحائط: «فأدخله فيه وأعلق عليه: لن يمكنك الخروج منه إلى الأبد». (ص ٨٧/ب و ٩٤/ب).

«وفي داخل جمجمة الليل المثقوبة يتصاعد من بئر السلم العميق (هنا تعانق الشجر) صوت...» (ص ١٠٨/ب).

هذه الفتنة الطاغية الجائحة بالداخل الذي يصبح هو وجه العالم تدور فيه دراما الحياة تفتن بافتتان الكاتب بالمكان، فهو يعيش محطة الرمل في الاسكندرية حتى تتحول رأسه فتصبح هي محطة الرمل، اسكندرية المكان تسحره بشوارعها وحواريها وأحيائها، لكن المكان يقترن بالحركة والانتقال، بالقطارات والأوتوبيس والترولي ماتني تتحرك. الكمساري، القائد والدليل، يلعب دوراً هاماً. القطارات تدور حول أحدهما الآخر، في داخل الراوي، بحركة لولبية أو حلزونية ملتفة حول أحدهما والآخر، القيامة تقع على بعد خطوتين من البيت، البطل يجري إلى الأمس. الطريق إلى الأبدية يمر فوق رصيفي، حيث جثتي ملقاة منذ أعوام بعيدة، لا تجد من يدفنها. أما أحد الأشخاص فقد «شدّ منجاة السفينة التي تمر علينا، فتوقفت». والآخر ينظر إلى المرأة فيظنها «الزمن»، حتى هنا ليست المرأة كائناتاً أرضياً بل هي الزمن نفسه - وثالث - أو هو نفسه في الحقيقة - : يقول عن صاحب الساق المقطوعة «مدّ يده وفتح ستارة، رأته سائراً خلفها في زمن مضى، يحمل لفافة، وساقه فوق كتفه».

في «مخلوقات برّاد الشاي المغلي»، يمر الزمن منذ ست وثلاثين ساعة إلى الساعة الحادية والخمسين، بينما هي - هذه المخلوقات جميعاً - في داخل أشياءها وتجويفاتها وصناديقها، حتى ينتهي العمل بينما العجلة مازالت دائرة، لا توقّف في هذا «الزمن - المكان»، أو كما أقول دائماً: مادام قد انتهى أحد جانبي «المكان - الزمان» فقد انتهى الآخر، لا زمان دون مكان، فهل

المكان وحده لا زمني، أبدي، الأبدية هي أيضاً تسليم بالزمن؟ الفنّ عندي دائماً نَحْدٌ للزمنية، عن طريقٍ قد لا يفضي إلى شيء، طريق عشق المكانية.

هذا التوحد بين طرفي ثنائية ماثلة أبداً يشي بروية تجمع الممزق، تلمّ أشلاء العضوية المبتورة «الملقاة على طريق الأبدية»، وتوجد تكاملاً من نوع فريد.

وهو تكاملٌ يجد تقنيةً أخرى أشرت إليها في مفتاح حديثي - تقنية دائرية العمل الفني.

هي تقنية تبدئ على الأخص في سبع قصص متميزة بهذه التقنية على نحوٍ جليٍّ من بين خمس عشرة، تبدو فيها هذه العملية الفنية على نحوٍ كامن ومضمر.

في «الكرة ورأس الرجل» يبدأ السرد «الفعل» للأحداث بعد سطور من بداية الكتابة، بجملة هي: «المجلة التي أكتب فيها لم تعد موجودة...» وتمضي العملية السردية حتى نهاية الكتابة القصصية، ولكن السرد لا يكتمل إلا مع قراءة بداية الكتابة (وليست بداية السرد): عندما يقول الراوي: «قال الرجل الذي بلا رأس للشرطي الواقف خلف سور الملعب: هل لك أن تساعدني لأسترد رأسي...» ونأتي نهاية السرد برّد الشرطي: «- هيا بنا لنرى ما يمكننا عمله...»

إنني أفرّق هنا، أساساً، بين بداية الكتابة وبداية عملية سرد الأحداث. وهذا الكاتب قادر، بحذق وبراعة، على إدارة اللعبة السردية البحتة، وعلى حكي الحكاية المشوقة الدوارة.

بداية الكتابة ليست هي أول ما يحدث في القصة، بل هي إكمال واستمرار لما يحدث، وعليك أن تقرأ القصة - أو تتابع السرد - حتى النهاية المكتوبة، ثم تعود للبداية المكتوبة لتجد نهاية العملية السردية، فهنا تكمن

دائريّة «العملية الكتابية - السردية»، وهنا نجد تحدياً للتمزق والتشظي،
باكتمال الكتابة.

وفي «مارش الحزن» تبدأ الأحداث، أي تبدأ العملية السردية، بعد
صفحة ونصف تقريباً من بداية الكتابة: يبدأ الردّ بجمل سريّة:
بالأمس... في الليل... بعد منتصف الليل بقليل... كان خليل موجوداً،
كلّ جملة على سطر ولكن السرد لا ينتهي عند آخر سطر منها، بل تكتمل
العملية السردية بالعودة إلى بداية الكتابة: «مارش الحزن ينوح... اخترق
ملعب البلدية» حتى نهاية الأحداث عندما تحدثت النساء الخمس عن سرّ
الرجل المحمول فوق الأكتاف: «بالأمس... في الليل» إلى آخره.

وفي «الثور الذي ذبح الرجل» سوف نجد أنّ البداية هي بالضبط، هي
بنصّها نهاية الكتابة، هنا نتمزج البداية والنهاية الكتابيتان بالبداية والنهاية
السرديتين، هنا عملية دائرية كاملة، بنصّها: «سيدي لقد ذبحت الثور
الذي اعترضني أمس».

أما في «رجل معلق في دوسيه» فإنّ القصة تبدأ وتنتهي بهذا الرجل وهو
يكتب لأهله، وإن اختلفت الكلمات اختلافاً طفيفاً. إنّ فعل الكتابة هنا
هو البداية وهو النهاية معاً - في سردية أحداث القصة، وفي تقنية كتابة
القصة على السواء.

أما «مخلوقات برّاد الشاي المغلي فتتبي بينا العجلة دوّارة، والزمن قد
انقضى، والبداية والنهاية قد توحدّا».

وفي «برهوتة والحمار المهموم» تبدأ القصة فعلياً وتنتهي فعلياً بصيحة
برهوتة المنفعة الموقّعة: أجدع واحد يبجي - في الحنة دي يبجي يرمّ نرم...
ضرب مطاوي يبجي... إلى آخره.

أما الكتابة فهي متداخلة ومتكاملة مع السردية.
وأخيراً ففي «أصابع الشعر» تبدأ الكتابة وتنتهي بنفس الجملة تقريباً،

على نفس النحو، تبدأ: «استلقت هنا فوق وسادة المخمل البنفسجي داخل علبة تواليت...» إلخ وتنتهي: «عاد إليها في اليوم الثاني بعلبة تواليت غالية الثمن في داخلها نامت هنا فوق المخمل البنفسجي».

أما الأحداث فلعلها تبدأ بمصرع الابن حربي، ولعلها تبدأ بقصة شهوة وشبق غامضة المعالم، ولعلها تبدأ بحكاية فهر من الخواجا على العامل عنده (حربي) ولعلها تبدأ ببساطة بداية تقليدية (قد انكسرت الآن تماماً) في السابعة صباحاً عندما تنوح صفارة شركة الغزل... إلى آخره. وهي هنا لا تأتي إلا بعد سبع صفحات كاملة.

هذا إذن - فيما أرى - هو الحل، التقني والرؤيوي معاً، لمشكلة التعضي الممزق، وتناثر الأشلاء المبتورة. هنا اكتمال في الكتابة، وانتفاء للزمينة، وتوحد للنائية، وتحول في الكائنات والأشياء منها إليها، تفضي كلها بالضرورة إلى اتساقٍ كامنٍ خفي، لعله يحمل سرّ غموض الكتابة، ويفضّهُ.



هذه في النهاية قصة التهاويل، والتخايل التي تنظم في بنيتها رؤية وإدانة لواقعٍ متمزق، على كلٍّ من المستويات الاجتماعية والعضوية.

ليست هذه قصة الحلم، والانصباع لصوت ما تحت الوعي، وهي من ثم ليست قصة سريالية، لأنها ليست قصة دفع المادة الحلمية ولا انسيال المادة اللغوية، بل هي أساساً قصة تركيبة ذهنية متدبرة، تعتمد على منطق اليومي المألوف، وتستند إلى صياغة العلاقات صياغة معكوسة، خارقة للمألوف، ليس هنا غياب لحكم الوعي، كما هي خصيصة السريالية، بل هنا وعي يسعى إلى كسر حواجز المألوف، وإلى تغيير المقاييس والمعايير، وتشويه نسب الكائنات والأشياء، وترتيب علاقات جديدة، غير حلمية، لا تنتمي إلى هذيانٍ ما تحت الوعي وتحورهِ وانطلاقهِ، بل تنسب إلى غرائبية

مقصودة على الأقل في منهجها، حتى وإن مضت، بعد ذلك، على سنها
الخاصة الفريدة.

ومن ثم فإن قيمة الصدمة - وهي قائمة - ليست لغوية ولا من انسياب
المادة الحلمية أو الهذيانة، بل تتأق قيمة الصدمة من غرائبية العلاقات،
ومن شحنة العضوية الممزقة، وازدواج ما لا يتسنى التساوق ولا التجاوب
بين طرفيه، في المجرى العادي، بل يحدث هذا التجاوب في سياق قصصي
مركب وفريد.

ابراهيم أصلان.. وقناع الرفض

إنني أسلم الآن وبداءة - بأن هذه مجموعة انطباعات جاءت عن معايشة عالم ابراهيم أصلان، وليست نتائج لمنطقة ومحسوبة لمواصفات نقدية معينة - فهازلت أكرّر - ولا أني أكرّر - إنني لست بالبحاث ولا بالنقاد - هي مجموعة أحكام أطلقت لا يبرهن عليها القياس ولا الاستقراء ولا سائر القواعد - أو أصول اللعبة النقدية والمنطقية - إذا شاء أحد أن يسميها كذلك. نعم، نعم، هذا منهج أو لا منهج - معيب جداً في نظر الكثيرين. فإذا أحب أحد الأصدقاء أن يجردها إلّا من قيمة المعايشة الذاتية البحتة، سلمت له أيضاً شاكرًا، (فلست أطلب أكثر من هذا في الواقع) وتركت له ميدان الأحكام «الموضوعية» إذا كان هناك بالفعل شيء من هذا القليل - وميدان المنهج القائم على مقدمات ضرورية (وضروري أيضاً أن تكون موضع خلاف، ومن ثم - فليست - في نهاية الأمر - ضرورية جداً. أليس كذلك؟) ولا أنوي الآن أن أثبر مسألة المقدمات الأساسية هذه - كيف أن هناك بعض النقاد لا يرون إلّا حقيقة واحدة، ويجردون بذلك كل المقدمات الأخرى من مشروعيتها. لا أنوي هذا، إلّا بأن أومي - مجرد إيماء موجزة - بأن الحقيقة عندي غنية جداً، متعددة المستويات والطبقات جداً، وصعب جداً - بل مستحيل - الإحاطة بكل جوانبها ومساراتها. إن كل تبسيطة - مهما اتخذت لنفسها قناع العمق وأدعت لنفسها التسليم بالتعدد ومحاولة السعي وراء التعمق، ومهما اتهمت غيرها «بالتلفيقية» و«الانتقائية»، و«الذاتية» - إن كل تبسيطة مذهبية هي قاصرة وأحادية وتلقي غشاوة على الرؤية، وتفقدنا بل وتعجزنا عن الحركة، هي وكل دعوة بأن الحقيقة واحدة وواضحة وعلمية، وتاريخية، وجدلية... إلخ هي دعوة إيمان ميتافيزيقي محمود المسمى، ولكن مسموح بالشك فيه، وإذن فلن أنتسب

إلى آية مدرسة نقدية ومنهجية . ومنهجي - إن كان ثمة - هو منهج معايشة
المادة الفنية لكي أعيد خلق رؤية خاصة ونابعة منها في الوقت نفسه - وأنا
بذلك أعرض هذه الرؤية الثانية للعمل الفني - من كل أجنحتها - للهجوم
المذهبي والاكاديمي ، وطواعية ، وأتركها مفتوحة له ، لأنني واثق أن لها «حقاً
مشروعاً» في البقاء ولأنني أمل أن لها مقدرة على المواجهة ولأنني أتمنى - في
النهاية - أن يكون في «نقد النقد» ما ينحصب ويغني ويعمق خبرتنا .

ينتمي ابراهيم أصلان إلى هذا الجيل الذي أوثر أن أسميه بجيل ٦٨
- ولست أقصد المجلة - بل أقصد الحقبة الأدبية كلها .

ولكن هذا الانتهاء في ظني هو كل ما يمكن أن يربطه بعالم ما ، ينتمي
إليه . ولست أعني مرة أخرى أن ابراهيم أصلان من ذلك الطراز من
الكتاب الذي يسمى باللامتني ، أعني أكثر من هذا ، إنه من طراز
«الرافضة» ، إنه كاتب يرفض . إنه ليس كاتباً معزلاً ، وانتماؤه من طراز
معكوس ، مقلوب ، يأتي على وجهه الآخر . هذه هي النتيجة التي اقتنعت
بها من قراءتي لعمله وهذه - في ظني - البؤرة التي تدور حولها رؤيته الفنية .

ونكن الرفض عنده يتوارى ، أو هو يتشكل تشكلاً عضوياً وراء قناع
«الخارجية» . ليس الرفض عنده تمرداً صريحاً مباشراً حاراً مرتفع النبرة ، ليس
إدانة مفصحة عنها ، سافرة الوجه ، ليس صرخة اتهام مدوية ، لو فعل ذلك
فلعله كان ينتمي إلى الرومانسية الجديدة مهما أدخلت إليها من تعديلات
عصرية . إنه ينوذ وراء جدار عصري خالص المعاصرة ، حديث غاية
الحداثة : جدار العالم الخارجي .

في قصة «البحث عن عنوان» لا نجد أن الشخصية - فقط هي موضع
الشك طول الوقت ، بل يقول لنا الكاتب ، عن طريق حوار هو العنصر
البنائي الأول ، إن الشخصيتين في القصة قد يكونان ، بل هما في الغالب

فعلاً - غير الشخصيتين اللتين يخيّل إليهما أنها هما . . إن هناك اهتزازاً عميقاً بين الشخصيات الأربع، كأنّ كلّاً منهما يتكوّن من صورتين فوتوغرافيتين غير منطقتين تماماً، متشابهتين، ولكن مختلفتين، فلا تدري - في النهاية - إن كان هناك حقيقة «موضوعية» لأيّ منهما. ومن خلال هذا التفارق، المبني باقتصاد وأحكام، يثور الشكّ - وأكثر - في العالم كلّهُ، ويبدأ الإحساس بخامرنا بأنّ الماضي كلّهُ - هذا الماضي الذي يتذاكره الرّجلان - لم يحدث. ماذا يهم: إن الرّجل يلقي بصحيفته في سلّة المهملات، وتلتقي عيناه بعيني الكسيح في نظرة سريعة لامعة، إن الكسيح هنا شيء أو كيان أكثر من مجرد هذا الرّجل. وطول الوقت هناك ضحك مصطنع، وخرافي، وغير حار، لا صلة له بالمفارقة الحيّة التي تفجّر ينبوعاً مطهراً، الضحك ردّة فعل اجتماعي - وربّما كان رد فعل آلياً مرسومياً سلفاً، مفروضاً - من غير جدوى. الحقيقي الوحيد هنا في هذه القصة الجميلة المغلقة هو الزحام، والآليّة الثقيلة، والكساح، والإهمال، والنسيان، والأشياء الصغيرة الحلوة التي ضاعت ولن تستردّ - ولعلّها لم توجد، قطّ، قبل أن يثور الشكّ في أنها ضاعت. هنا رفض - مرهف ودقيق - للأوهام الشائعة عن الصّبا والشباب، بل رفض لعالم لم يتشكّل قطّ.

فلنتنظر جيّداً في التكنيك الذي يميّز به هذا الكاتب: اللّغة هادئة، بل تكاد تكون باردة، مجردة من كلّ دماء الانفعال، الوصف محايد، شديد اللّصوق بالجزئيات المحسوسة، بالغ الحرص على أن يبدو موضوعياً، شيئاً، تعنيه التفاصيل الدقيقة السّطحيّة، فيه أناة مقصودة متدبّرة، وبطيء الإيقاع. هذا كاتب عيناه تلوحان لك في كتابته خاليتين من أيّ تعبير، تنظران إلى كلّ شيء من بعيد، من على مسافة مأمونة، لا تلتقطان إلاّ علامات ظاهريّة صغيرة، لا تربدان - بأيّ حال - أن تضيفا عليها دلالة، أو معنى، أو تفسيراً. إنّه يرفض أن يعطي الأشياء والأحداث أيّ روح إنساني، إنّه يجردّها عن عمد من كلّ حرارة. لا تكاد تقع في كلّ كتاباته

على كلمة من كلمات الوجدان، أو من العبارات التي تشف عن أن في العالم عاطفة.

والحوار عنده قليل اللفظ (هو بصفة عامة مقلّ جداً في الكلام) يجري على الخطّ اليومي المألوف بل هو حوار نمطي لو انتزع من سياقه لبدأ وكأنه مبتذل، قاحل، لا يعني شيئاً، لا يؤدي إلى تواصل أو انفتاح.

الحوار يشير دائماً إلى أفعال، وتصرفات، يتعلّق بظواهر خارجيّة، وأحداث، يتّصل بقرارات، لكنّه لا يفصح قطعاً، مباشرة، عن حالة من حالات النفس، ليس مضمونه القريب أن يقول لك، بالصوت والنبرة، عن موجات الوجدان، وهو في هذا السبيل قد يبدو غير متعقل وغير منطقي، وغير واقعي، لفرط تجرّده وعريه وانفصاله من مادّته، والكاتب ينزل بنغمة هذا الحوار إلى أخفض درجة ممكنة في السّلم، ينزع عنه كلّ تهج، كلّ ذبذبة معبرة، لقد رأيت في بعض القصص التي أعاد النظر فيها، يحذف كلمة «جدّاً» (مثلاً) ويستبدلها بكلمة «كثيراً»، لفرط حرصه على ألاّ يكون في عباراته ما يثني حتى بالحماسة، أو التأكيد على شيء.

وبناء القصة عنده تخطيطي، عار من كلّ توشية، وزخرف، بريء من كلّ كثافة، خال من التلاطم الانفعالي ومن كلّ احتشاد المتناقضات النفسيّة الداخليّة، بناء واضح، مستقيم الخطوط حادّ الزوايا، مقفل على نفسه بإحكام.



هذا كاتب يتشبّث - بعناد - بتفاصيل العالم المريّة فقط، ويبني قصصه على غرار هذا العالم الذي يراه جامداً، لا يحمل ولا ينقل رسالة. والتفاصيل هنا رثة، تلوح سوقية، يومية، مخترلة إلى أكثر عناصرها شيوعاً وأقربها إلى ما تقع عليه العين العادية، العابرة، التي لا تبحث عن شيء بذاته.

بل تصل هذه التفاصيل إلى حدّ البذاءة أحياناً، لفرط رثائتها ولكن حتى

البذاءة تتخلّى عن جاذبيّتها وغرابيتها (فالمعروف أنّ البذاءة يمكن أن تعالج بحيث تبدو غريبة، ومروعة ومثيرة) لكن نظرة الملل الخارجيّة هنا نظرة الّلامبالاة ورفض المعنى، النظرة الّتي تدرج كلّ شيء، بذيئاً وشاعريّاً، سامقاً ومنحطاً، مجيداً ومبتذلاً، في سياق واحد متساوٍ، هذه النظرة تجرّد حتّى البذاءة بما قد يكون فيها من سحر خبيث محرّر، أو ما قد يكون فيها - حتّى - من دغدغة للحواس وإثارة للانتباه، وتخلّيها شيئاً، ككلّ شيء آخر هنا، قابضاً، مستنفداً من دماء حرارته ومعناه - أيّ حرارة، وأيّ معنى. لكنّ ذلك كلّه من حيل الفنّ البارعة. ليس في هذا العالم عبثيّة، ولا عدميّة.

وراء ذلك القناع الجامد الخارجيّ المحايد، رسالة، وقصد، ومعنى. اختيار الكاتب لأدوات فنّه، وعلاجه لها، والوَقْع النهائي الّذي يحدثه عن طريقها، هذا كلّه يخرج بنا من حصار الأشياء الخائق إلى الدلالة الّتي ينقلها هذا الفنّ. ودلالته هي - بأبسط العبارات - رفض هذا الواقع المحاصر المحيق المبتذل الخارجيّ.

ولكن من فضائل هذا الكاتب ابتعاده عن كلّ شعار، لا مجرد الابتعاد الصريح المباشر، بل ابتعاد رؤيته بضرورة تكوينها، عن أن تكون مندرجة في سياق جاهز لها - معدّ من قبل، من سياقات المذاهب أو الإيديولوجيّات، (أياً كانت ميزة هذه المذاهب، أو افتقارها إلى الميزات). من الصعب جدّاً وسيكون من الاعتساف جدّاً أن ترقد هذه الرؤية على أيّ سرير من سرر بروكاست، لن نستطيع أن نفصلها على قدّ مذهب أو إيديولوجيّة، سيفاجئك دائماً الصمت المحكم لهذا القناع الرافض لك ولمذهبك، ولعالمك أساساً، وسوف تجد دائماً ما يخرج بك عن النمط الّذي تحاول أن تلبسه إياه.

في قصّة «بحيرة المساء» المنشورة في أغسطس ١٩٦٦ نجد مفارقة أخرى هي الآن أقرب إلى المزاوجة والمقابلة والمواجهة بين ملل العقم - حكاية

مقابر الموت التي يراد نقلها من مكانها - واللّعب بالطاولة على المقهى - أو على الأصح عدم اللّعب، وعدم الرغبة حتّى في اللّعب - هذا السّام المجذب، وإجهاآت الموت والهمود والحياة المدفونة تحت، من زمان، من ناحية وبين العودة إلى البيت، ودفع الخصوبة والطفل والإيلاد والتفكير في الزواج وتكاثر النسل.

هذا كلّ شيء. مطابقة بين الموت والضبياع، ومقارنة لا تنتهي. إلى شيء، بينهما وبين الإخصاب واكتظاظ الحياة الحيّة العضويّة - مأخوذة في سياق فكرة مجرّدة، في داخل قضية للمناقشة غير الحماسيّة، في تضاعيف حوار لا اهتمام فيه - مقارنة تنتهي بأن يتبول «البطل» في آخر القصة. ليس هناك رفض أفصح وأجلى من هذه التفصيلة البذيئة السّوقية المتجرّدة حتّى من كلّ رومانسيّة ومن كلّ دعوى على العمق والمغزى الجمالي أو الدلالة الميتافيزيقية. إنّ «التعليق» المضمّر للكاتب هو هذا الرفض العضوي المباشر، المباشر، طرح النفاية السّائلة بعيداً، على رصيف هذا العالم، كأنّ الرّفص ضرورة ماسّة ملحة، قذف إلى الخارج بسموم الموت، والضبياع، واللامبالاة.

وفي قصّة «التحرّر من العطش» نجد نفس المفارقة مرّة أخرى - إنّ التخطيط البنائي عند إبراهيم أصلان قائم على كونترابنطية موسيقية بسيطة، على إحداث الأثر الصادم نتيجة لوضع النقائص وجهاً لوجه، دون تعليق. والمفارقة هنا بين سيّد (الغائب - الذي لا يظهر قط - المائل مع ذلك طول الوقت بحضور يكاد يكون فيزيقيّاً) سيّد المتحرّر المقبل على المتعة، الاجتماعي، المفاسر، الذي يأخذ الأمور غلاباً دون كبير اهتمام بالعواقب وبيلة كانت أم موأية، من ناحية وبين البطل الحي، الذي يفكر كثيراً ويحزن كثيراً، ولا يرغب في عمل شيء. وهي مفارقة تنطوي على عملية تطوير القصة في سياق صراع خفي ولكن ملموس جداً بينهما. صراع على «الفاكهة» البنت، بين الرّجل المقدام الذي لا يتردّد في قضم الثمرة،

وبين البطل الذي ينظر - ويردد: «وضعت يدها بين ركبتيهما، عندما قام مالت بجنبها قليلاً وكفّت عن الابتسام...» (كانت تستعدّ للقاء الجسدي بينهما. دور الفاكهة أن تؤكل، وهي تعرف ذلك) ولكنه أخرج عليه سجائر، وعاد... نكص... وهي تتحسّس صدرها، وتحبّ القاهرة، والزحمة، والشياكة، لأنك تضيّع وقتك فيها «لأنك تسلى وتنسى»... لكنّ البطل لا يريد أن يتسلى، ولا يريد أن ينسى... إنه يريد، دائماً أن يضع رفضه أمامنا، حاداً مجسّماً، مكوراً، عقدة لا تهضم ولا تتمثل لا سبيل إلى ذوبانها. ككلّ أبطال إبراهيم أصلان - هل هم أنفسهم إبراهيم أصلان الكاتب؟ لابدّ أن تكون، في ظنيّ، الإجابة بالإيجاب.

ثم تأتي لحظة العري الأخير، البطل يتعرّى فجأة ببساطة، دون كلمة. هل هذا عقاب ينزله بنفسه؟ هل هو نداء - بائس بالطبع لأنه صامت، ومحكوم عليه سلفاً بالإحباط - بأنه يطلب تحطيم الغربة والحزن؟ وماذا حدث؟ لا شيء... هذا هو النقص، أو الشرح الأساسي الذي يشقّ تصوّر الكاتب للحياة - ويقسم رؤياه قسمين متعادلين. إنه يرفض لأنه في الأصل شديد الحبّ للمتعة شديد الإقبال على الحياة، فإذا لم تكن تحقق له ما يريد، وقبل أن يتحقّق ممّا إذا كانت سوف تؤتيه الشار، وقبل أن يخوض الصراع، ينفذ يديه، بالرفض. من السهل جداً أن نجد لهذا كلّ تفسيراً فرويدياً (أوديبياً مثلاً) وربما كان هذا مفيداً إلى حدّ ما، ولكن المسألة عندي أكثر من الرفض الأوديبى. وإذا كان هنا أيضاً رفض لمواضع اجتماعيّة، فإنّ إطلاقيّة الرفض وكنيّة الإدانة الصّامتة تذهب إلى أكثر من البعد الاجتماعيّ.

لم يكن اختيار الكاتب لمنهج «النظرة» الباردة البعيدة مجرد صياغة فنيّة - ليس في الفنّ أبداً مجرد صياغة - إنّ هذا المنهج بذاته ينقل إلينا كلّ رؤية الكاتب. إنه يرفض الاندماج في العالم، ينأى بنفسه عن الفوضى في حماة طين النفس الحارة المتقلّبة، يرتفع بأصابعه الدقيقة، النظيفة الرفيعة

المفاصل، عن مسّ الأشياء العضويّة، دع عنك تلمسها أو احتضانها، ولكن ذلك كلّهُ، في النهاية يشي بالتنافر الناشئ عن فرط الجاذبيّة، لأنّه متعلّق بالعالم، وبالنّاس، وبمصيرهما معاً، أشدّ التعلّق، ولأنّه، بعد ذلك، يحسّ أنّ تعلّقه ليس مطلوباً، وليس مجدّياً - في الغالب - وليس فعّالاً، فهو إذن يرفض، يرفض وعينه معلّقتان بموضوع رفضه لا تحولان عنه، تربيانه كأنّما هو محفور في مقلتيهما حفراً. ذلك هو سرّ الجاذبيّة الغريبة التي يوقعها الكاتب بنا، بإزاء عالمه المجرد العاري، وسرّ الأثر الغائر الذي يتركه هذا العالم فينا.

والمشاهد التي ينحصر فيها هذا العالم الضيق قليلة العدد، تكاد تكون أيضاً غمطيّة لولا أنّها معطاة لنا بحدّة تفردها وتشخصها، ومع ذلك وعلى الرّغم من تميّزها في كيان مجسم، محدّد، ومحسوس، إلّا أنّها تبقى مع ذلك كأنّها نوع من النماذج الأوليّة Archtypes للعالم الخارجيّ، نوع من الديكور الذي يحمل نقاء كلاسيكياً جديداً، أو يوحى بمغزى السيجوري استعاري، مضيء؛ هي في الغالب مشاهد المفاهيم البلدي، وغالباً أيضاً ما تقع على أرصفة الشوارع البلديّة، أو الحجرات الرثّة في بيوت الإيجار، أو أرصفة الشوارع نفسها، وشقق الإيجار، والدكاكين، حتّى في قصصه القليلة جدّاً التي نشهد فيها جانباً من «الطبيعة» (كما يقال) - مثل قصّة الطواف - فأنت تحسّ أنّ القصّة تختطّ الشوارع أو الطرق الريفيّة، أكثرّما تدور في الرّيف نفسه. هذا عالم قصصي يدور على خطوط جافّة، أو في داخلها، ليس فيه دسامة عضويّة، ليس فيه تخليق إلى ارتفاعات متخلخلة الهواء، ولا قذف بالنفس إلى أعماق مكتظّة بالنبض والجيشان.

ومع ذلك، وعلى الرّغم من حضور العالم الخارجيّ، صارماً في تكويناته التي تكاد أن تكون هندسيّة، فإنّ هذا العالم كلّهُ موضع شكّ. وهناك دائماً علامة استفهام - هناك دائماً سؤال مطروح: أيجدث هذا كلّهُ، أمّ هذا العالم يجدث؟ بالفعل؟

إنَّ السؤال هنا ليس بحثاً ميتافيزيقياً، هو ناشئ عن موقف بسيط، ومحدد من البداية، غير مفضَّح عنه، ولكنّه كامن وراء كلّ هذه الرؤية: موقف الرفض، هذا الكاتب يريد أن يقول لنا، بطريقة فعّالة وجديدة: كلّ شيء، كما أراه، كما أريه لكم، كما ترونه معي، مرفوض.

ويبقى عليه - أم أنّ هذا ضروري؟ لست أدري - أن يقول لنا ماذا يقترح بدلاً من المرفوض. وهو بالطبع لا يقول ذلك أبداً، يتركه لنا. إذا شئنا، لنستبصر به، عن طريق قياس المخالفة.

هذا العنصر من الشكّ في وجود الأشياء الخارجيّة، على الرّغم من تحدّدها القاطع، على الرّغم من حضورها الراجح، على الرّغم من صرامتها الكابوسيّة، يحقن عالم ابراهيم أصلان بمناخ سيربالي غامر، لا تقع عليه العين، لأنّه متسلّل ومبهم وغير مقصود إليه مباشرة. ويزيد من ثقل هذا المناخ السيريالي انقطاع الصلة بين الأفعال وردود الأفعال، وحدث نتائج مفاجئة، لها وقع الصدمة أحياناً، لأحداث لا تحمل بذاتها بذرة النتيجة التي تمخّضت عنها. فهناك إذن في هذه الأحداث، منذ البداية نواة متفجّرة كامنة، مخبوءة، وتُجَلّ محلّها عنصر الغرابة، والعجب غير المفسّر، في إطار غير انفعالي، دون أي شحنة من الدهشة.

ومع ذلك فإنّ العنصر السيريالي - هنا - ليس هو عنصر الرمز الفني الثقيل بزهومة كثيفة، - على الأصح - هو عنصر التخطيط الذي يسلك مساراً منحرفاً عن المواضع المتظّرة، قاصداً إلى وجهة غير مبرّرة. ففيه جفاف وقسوة.

ذلك أنّ السيريالية - في جوهرها - اتّجاه رومانسي. وهي في أحسن صورها رومانسيّة محتشدة بالخصوبة، تعدّها السخرية السوداء أو الدعابة السوداء. ولكننا عرفنا هذا الكاتب بعيداً كلّ البعد عن كلّ شبهة رومانسيّة، بل هو حريص على تنقية عالمه من كلّ لوثة عاطفيّة، بل أكثر من هذا كلّّه، هو معني أشدّ العناية مهموم أشدّ الهم بأن يكون رفضه للعالم المحيّق به رفضاً ممّوها مستتراً تحت قناع الحياد. إنّ صرخته مكتومة إلى حدّ

فقدان الصوت، هي تشويه صامت فاغر فاه محتقن متقلّص دون نامة، دون حسّ. وهو في هذا يقف على الطرف النقيض من كُتّاب الرقص الزاعق والسخرية الفاقعة اللّون، والتمرد الصّخاب - هؤلاء هم الرومانسيّون الجدد وأكاد أقول أشباه الرومانسيّين أو العواطفجيّة أصحاب الشعارات.

إنّ التوازي في الأهميّة - أو عدم الأهميّة - بين القرارات المتعادلة: الانصراف، أو البقاء، دخول البيت أم عدم الدخول، العمل أو القعود - كلّها سواء، هو بالطبع من نتائج رفض العالم، ورفضه بشكل محدّد وخاص، رفض الصمت وإسدال قناع الجمود واللامبالاة. وهو بذرة العمل الفنيّ في قصّة «الرغبة في البكاء» حيث تظلّ حتّى هذه الرغبة شيئاً لا نكاد نحسّه على الإطلاق - كلّ شيء لا أهميّة له - أو له أهميّة، على الأصح، ولكنها مفقودة بفعل ضربة ما - غير مُبيّنة وغير محدّدة، أوجدت جذباً مميتاً في داخل النّفس، أوجدت رفضاً للحياة، هل كان هذا الرّفص نابعاً من نزعة محرقة نحو العبّ من نهل الحياة الذي عندما مسّه الشفاعة وجدته قد غاض؟ أم هل وفدت هذه النزعة من قبل، في عالم ما قبل الميلاد، في عالم ما قبل العالم؟ هناك في هذه القصّة ما يلقي ضوءاً أيضاً على عالم ابراهيم أصلان الغامض، هناك إيماء بأنّ ثمّ إثماً ما قد وقع، وأنّ عقاباً ما، ربّما كان غير مبرّر، يطبق.

وفي قصّة «الملهى القديم» المنشورة في مارس ٦٨ نجد الشكّ القديم يعود، في كلّ شيء، هل السّاعة متوقّفة، هل المرأة مريضة؟ هل تأتي في النهار؟ هل هم يحاولون؟ ومن؟ عن طريق الحوار وهو الأداة البنائيّة البارعة التي يحسن صوغها هذا الكاتب، ويديرها بحنقٍ وتمكّن، يفرض علينا، بيد، الشكّ في كلّ ما يعرضه علينا، باليد الأخرى. الماضي وحده، في ذهن البائع هو القائم الثابت، ولكنّه قد زال، وانقضى. وبذلك - هو أيضاً - سقط في منطقة الوهم والظلّ. وفي هذه القصّة شاعريّة خافتة غير جهيرة، قائمة وداكنة، ليس الرّفص عند هذا الكاتب فعلاً عنيفاً، نبرته خفيضة ولكنها - لهذا السّبب - فعالة ومتسلّطة لا تقاوم.

وأخيراً نجد اختلاط الذاتيات، والشك فيها، يعود (هذه من التيمات الأثيرة عند الكاتب) في قصة «العازف». ولكننا نجد مدعماً بشك آخر، أقوى، هو الشك في الفعل نفسه، الشك في أن الحركة الخارجية موجودة على الإطلاق، إننا نخطو إلى آخر الحدود لعالم الرّفص، إن الموسيقى التي تعزف - في هذا اللّحن الصّامت - ليست إلا تقليداً أجوف، ومحاكاة خرساء، وحركات خارجية لا تفضي إلى نتيجة، هنا تبت الصلة أخيراً وتنقطع، بين العلة والمعلول، بين الفعل والآخر، الموسيقيون مزيفون، والكمان ليس فيه أوتار، والمرح كله ساحة للزيف والإدعاء. إن ما يعنى الفنّان بأن يريه لنا، بوضوح وقطع ونفاذ، ليس إلا مجرد بانتوميم. والأشياء الوحيدة الحميمة الحقيقية في هذه القصة - بجوها الكابوسي - هي سروال بيجامة، وخطاب من أم البطل، فقط، يعيد تأكيد صفتها الحميمة، وقيمتها رغم تفاهتها، أما كل الباقي فهو اختلاس للذاتية، سرقة منظّمة للعمل والجهد، بل إهدار مقصود بارد وهادئ ومسلّم به للحقّ في الحياة نفسها. الباقي مجرد إيصالات، وترتيبات، معدّة بعناية وتدقيق، ومحاكاة خاوية من أي روح، مفرغة بالقصد والتدبير - من كل حياة. . هنا يبلغ رفض الكاتب ذروته ويصل التساؤل عن ذاتية الإنسان إلى نقطة أن يكون هو اللب المحوري لرؤية الكاتب. هنا ينضم الإنسان نهائياً إلى خارجية الأشياء، بعد أن كان معارضاً لها وإن كان صامتاً - هذا تطوّر منذر ورهيب، ولكنه ليس غريباً ولا مفاجئاً، في غور رؤية الفنّان للعالم. لقد أصبح وجود الإنسان مرتبطاً بوجود العالم الخارجي، وجزءاً منه، لا يزيد. إن حضور العالم الخارجي - القشرة الجافّة الجامدة - يصبح حضوراً ساحقاً ثقیل الوطأة. هنا تحسّ ما يوشك أن يكون انسحاباً للإنسان أمام الضغط الخارجي المحيّق الذي لم يعد مجرد تهديد بل أصبح مثولاً وواقعة لا ردّ عليها - إلا الردّ الوحيد الممكن في هذا السياق: الردّ عن طريق نصاعة الرؤية الفنيّة وأمانتها الصارمة.

زهر الواقع عند علاء الديب

الحساسية الجديدة على كُره من الكاتب

صدر أول كتاب لعلاء الديب «القاهرة» في ١٩٦٤ ، وكتابه الثاني «صباح الجمعة» في ١٩٧٤ ، وقد لفت الأنظار، بقوة، منذ أن نشرت له أول قصة في مجلة «أدب» اللبنانية. وبعد عقد من الزمان صدر الكتاب الذي نتناوله الآن «زهر الليمون»^(١).



علاء الديب له حضور كبير في الحياة الثقافية المصرية، كتاباته النقدية الأصلية الدسمة، على قصرها، من أكثر الإسهامات النقدية غنى، ومن أضوئها بالبصر النقدي المرفف والحس التأملّي الدقيق. هذا إلى أن ترجمته لكتاب «الطاوئة» مازالت عملاً مرموقاً في الذاكرة الثقافية.

إنه لا يتابع الأعمال النقدية فحسب، بل يبحث ويكتشف الأعمال الروائية والقصصية والفكرية بشكل عام، ويقدمها، خاصة منها ما قد يكون مجهولاً، وما هو في الوقت نفسه أصيل وجدير بالاهتمام.



أتصور أن رواية «زهر الليمون» على درجة كبيرة من الأهمية، وليس فقط لأنها في كثير منها تهزّ المشاعر، وتحرك القلب، وخاصة بالنسبة للمخضرمين من أمثالنا الذين عاصروا وعاشوا الجوّ الذي يصفه علاء بكلّ هذه القدرة ويتبعه لنا حياً بكلّ هذا الحسّ النفاذ.

صحيح أن الرواية تهتم اهتماماً أساسياً بما كانت قد اهتمت به أعمال

أدبيّة تجري في المجري نفسه، وتتناول الشخصيات نفسها، ولكن الفرق بينها وبين هذه الأعمال هو الفرق بين العمل الفني والأعمال التي تنحو منحى تسجيلياً وتوثيقياً، أكثر مما تعكف على العلاج الفني، أو التي تتخذ نبرة مباشرة وعالية.



أحد الفروق الأساسية بين «زهر الليمون» وبين أعمال أخرى تتناول الحقبة نفسها والشخصيات نفسها هو فارق اللغة، التي هي مادة الفن. فعلى أن الكثير من الأعمال الأدبية قد تناولت تلك الكتلة الخام التي يعالجها الفنان هنا، إلا أن مادة الفن هنا قد خفّت ورقّت وصُقلت ورفّت فيها روح الشعر. ذلك أنني أتصور أن علاء الديب أيضاً هو من شعراء الرواية القصيرة، وليس فقط صنّاعها.



ولعلّ هذا المدخل يأتي بـ مباشرة إلى اللغة عند علاء الديب. فلنأخذ أمثلة سجلتها عفو الخاطر. هذه جمل قصار تعطينا مذاقاً ونكهة من هذه اللغة الخاصة التي لا أقول إن علاء الديب «يستخدمها» بل أقول يُحيي فيها ما أسميته روح الشعر. فلنأخذ مثلاً جملة عن «ضوء الصيف الباتر، السريع، الحاد». أو عندما يقول «استحالت الغرفة بكلّ ما فيها إلى قطعة واحدة من رخام صامت». أو «كفّت أشعة الأمل أن تسرّب إلى داخله إلا للحظات كأنها دوائر تحت أشجار كثيفة تحرق هشيم نفسه».

نلاحظ أن الكاتب يُعنى بلغته عنايةً تتجاوز المستوى اللفظي البحث إلى مستوى توّحد الكاتب بلغته، أو توّحد صياغته برؤيته بحيث تصل اللغة

إلى تلك الذروة التي تمتاز فيها العفوية بالتدبر، وهي ذروة لا تتأتى إلا عن مرانة وعناية ودربة طويلة، وذائقة مرهفة للغة.

موقع واحد من مواقع اللغة بدا لي ملتبساً مرتبك الصياغة: «كشافات السيارات المبهمة وغبار المقابر وبقايا اليوم المتصاعد من المدينة الراقدة في الظلام يأخذونه جميعاً في رحلة عبر زمانه ومكانه، ولا احتاج أن أقول إن «يأخذونه» هنا مضطربة إن لم تكن خطأ صراحاً، فالمفروض أن تكون «تأخذ». هل الكاتب اختار هذا اللفظ بالضرورة لكي يوحي إلينا أنها ليست أشياء بل هي أشخاص وكائنات وعندئذ يحق له استخدام ضمير العاقل الغائب؟

هذا موقع ملتبس.

من البدهي أن خصائص اللغة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالرؤية وبالحنس، وأتصور أنني أتمس على الأقل ثلاثة مستويات في لغة علاء في «زهر الليمون»:

- مستوى شاعري مخلق مجنح، رقيق، مؤثر.
- مستوى سردي سلس يسير على منتهى باطراد متسق.
- مستوى تسجيلي توثيقي إخباري أو عقلي كأنما يأتي إلينا عبر وعي شخصيته الرئيسية «عبد الخالق المسيري» بما يشبه المقال أو التعليق الاجتماعي، أو البناء الذي يتخذ بالضرورة صفة أبعد ما تكون عن الشاعرية ولكنها مضمورة في داخل هذه اللغة صغراً بارعاً.



من الجوانب الهامة في لغة علاء ارتباط لغته بمادية أو موضوعية العالم ارتباطاً وثيقاً، فضلاً عن شاعريتها وغنائيتها، يعني بالتحديد أن هذه اللغة ليست تجريديّة إلا عندما تبلور الأفكار، أو التأمّلات أو الأخبار، أو التسجيل.

أما عندما يغوص الكاتب إلى وعي شخصياته (أو على الأصح عندما يغوص إلى وعي شخصيته الرئيسية عبد الخالق المسيري) فهنا ترتبط اللغة وتتحد أو تنصهر بالوعي الذي تفصح به، وعنه.

هذا النوع من الاتحاد بالوعي الممتلئ بالعالم هو الذي يميز شخصية عبد الخالق المسيري.



عبد الخالق المسيري، كما لا أحتاج أن أذكر، هو الثوري القديم الشيوعي المهزم المحبَط الذي تحلَّى دون أن يخون (إن كان هناك شيء كهذا في حدِّ ذاته). وحدته وسأته وضجره هي المميزات الرئيسية التي تبهِّنها من الجملة الأولى في الفقرة الأولى من الكتابة.

عيناه قد تكونان زجاجيتين، ولكنهما عسليتان طيبتان، هو طيب القلب أساساً بل طيب حتى الضعف مع ذلك: ندمه مثلاً على أنه لم يستبق جارتَه. ولم يشتر رغفين من الخبز، طازجين، فآخرين، من جارتَه، «أم يسرى» أذلك لأنه يرفض النظراجة والنضارة والفخامة نفسها؟ هل هذه إشارة إلى ميزة أو حصيصة من خصائص تلك الشخصية؟

لا ضرورة لاقتناص الدلالات والشفرات، ولكن قد تكون في نغمة الإدانة هذه نفسها، إشارة بارعة، عفواً أو قصداً، إلى ميزة هذه الشخصية.

فسوف نعرف فيما بعد أن هذا الرجل الثوري، كان في طفولته تائهاً وملهوفاً وبكي في الليل، كما قالت له أمه، كما سوف نعرف أنه كان له فسادُه الخاص، هو عجزه عن أي عمل في الزمن الحاضر الذي تدور فيه هذه الرواية أو في الفلك الرئيسي الذي تجري فيه. عجزه عن أي عمل أو مشروع حياتي أو فكري، هو عطب يضرب في صلب شخصيته.

هو مؤذَّب يضيق الناس بأدبه، كما يضيق هو نفسه بهذا الأدب قبلهم.

وهو يعمل في السويس لكنه يحب القاهرة في صميمه، وهو شاعر يتحقق

شه ره أساساً في أسطورة حبه المنقضية، وهو شريف رفض التعامل مع المباحث، رفض أن يشتري أو يشتري، هذه فقرة مفتاحية أيضاً من فقرات شخصيته.

الشخصية الرئيسية الثانية هي بالطبع «مئي المصري» شخصية الحبيبة المفتقدة التي يكن لها هذا الثوري المحبط حباً دفيناً لعله لم يتخل عنه قط، ولعل هناك توازياً ما بين هذين الخيطين الأساسيين: الثورية والحب. لكن خيط الحب هو الأوضح والأصرح والأثبت على كل حال، وكم ردد اسمها في الليل لكي يفصل أحزان روحه.

مئي المصري فيما يبدو للوهلة الأولى على الأقل، هي النقيض المباشر لحبيبتها المصري، فهي الإيجابية في الغالب بينما هو السلبي في الغالب، على الأقل في الزمن الحاضر، وهي متوترة، وهي عاصفة، وهي قلقة، وهي أيضاً لا تتحمل الطيبة ولا السعادة عند الآخرين، أو عند الآخرين على الأصح، كأن القلق والتوتر خصيصة أساسية تنفي عنها إمكانية الطيبة والراحة والوفار.

لأنها إذا كانت قد عرفت النشوة فلعلها لا تعرف أبداً السعادة. وإذا كانت قد عرفت التحقيق فلعلها لم تعرف ولن تعرف أبداً الراحة والرضى. «هي جنونية».

هذه أوصاف الكاتب نفسه؛ ليس في ذلك شيء من عندي. وهي تريد المستحيلات، وتعيش المناقضات، وهي «مسيحية وقلبها مسلم» وهي متقلبة بالضرورة، وجسدها قوي وحر ومليء بالأسرار. هي قريبة ومستحيلة معاً، وهي تبرز وتغيب معاً، هي أيضاً عملية؛ أرستقراطية أو برجوازية لا أدري.



من الإشارات المفتاحية في الرواية أن الراوي الكاتب عندما يتكلم عن إخوته وأخواته فكأنه يتكلم عن سائر الشخصيات التي نلتقي بها في

المواصلات العامة فيراهم جميعاً غرباء بعيدين عنه .
فيما عدا الأم التي تنتزع ذكراها قلبه، والاب، وشخصيتان هما في
جملتهما على الأقل أبعاداً من شخصية عبد الخالق المسيري، فكأنما ليس في
العمل إلا شخصية واحدة واضحة مسيطرة تتخذ أقنعة متعددة.

عبد الخالق المسيري، منى المصري، فتحي نور الدين، أحمد صالح .
هؤلاء جميعاً أبعاداً لشخصية واحدة متقلبة، متعددة، لكنها واحدة، لذلك
فهذه الشخصيات شخصيات حية، شخصيات لها وجود وحضور. أما
الشخصيات الأخرى فهي شخصيات مساعدة ومساندة ولعلها في تصوّر
شفرات أو تجريدات. ليس في هذا حكم تقييم، ليس فيه مدح ولا قدح،
ولأنما هو توصيف ومحاولة للفهم.

وليس في ابتعاث الشخصيات كشفرات أو تجريدات مما يؤخذ بالضرورة
على الكاتب، وقد تكون هذه تقنية عالية من تقنيات الفن الروائي أيضاً.



أحمد صالح بُعد آخر من أبعاد شخصية المسيري فهو رفيق قديم،
صاحب ورشة صياغة بالأزهر وهو يعرف كل شيء ويسخر من كل شيء
وفي قلبه سباحة. عيناه عسلتان طيبتان، كأنه في حقيقة الأمر، بُعد آخر
مأمول ومرموق لم يحققه عبد الخالق المسيري تماماً في شخصيته هو، بُعد لم
يحدث الوصول إليه.

هو قريب المتناول مع الناس يسير التعامل معهم، على عكس عبد
الخالق المسيري . . وهو صديق حميم، وهو «ينشر حوله نوعاً خاصاً من
المحبة الخالصة» يحيا الحياة اليومية، ويتفلسف حول فكرة الضياع بعد
فقدان القدرة على الإيمان بالثورة وعلى العمل الثوري .

في نهاية الرواية نجده يلتقي به - ونحن دائماً نلتقي بكل شخص وكل
شيء من خلال عبد الخالق المسيري لأن الرواية كلها مكتوبة من وجهة نظر

عبد الخالق المسيري - بعد أزمة قلبية . فقد مات ، وصحبا مرة أخرى
وأصبح يخاف من الحياة !



الأم غير المسماة بالطبع من الشخصيات المؤثرة والحقيقية في الرواية ،
لكنني لاحظت أنها في الرواية تمر بمرحلتين مختلفتين ، المرحلة الأولى يصفها
فيها عبد الخالق المسيري (أو الكاتب) بأنها سمينة بيضاء ونشطة ورائحة
منديلها ، بعد أن تستحم وتبدل ثيابها ، تعطر البيت .

«سمينة بيضاء» هذا الوصف لا يأتي إلا في مجال كراهية عبد الخالق
المسيري ، إدانته أو نفوره من الناس ، فضابط المباحث الذي كان يعذبه هو
وزملاؤه أيضاً سمين أبيض ، واحد «المعلمين» ممن يتاجرون بالحشيش
سمين له جلاب أبيض .

وعلى العكس فالكاتب مولع بالسمرة ، وكل ما هو أسمر ، سواء البنات
أو غيرهن ، محبوب عنده . هذه هي المرحلة الأولى بالنسبة للأم .

في المرحلة الثانية تختفي الأم ثم نلتقي بها في الرواية بعد غياب طويل .
في المرحلة الثانية نجد لها ما يسميه الكاتب وجوداً مطلقاً ، وحضوراً لا
نقاش فيه ، هذه تعبيراته بالنص . عندما تكون بعيدة ومريضة تنتزع ذكراها
قلبه من موضعه وعلى البرزخ بين الحياة والموت لا تكاد تين ساقطة في
شباك العجز مؤسبة جداً من غير عاطفية أو تسايل . وجود الأم في آخر
حياتها وجود مطلق لا يناقش . هو في الواقع وجوده هو ، الوجود كله وقد
استحال إلى «جبل من القطن الأبيض مصمت يتلع في داخله كل
شيء» . . . هذا هو ما أسميته بالوعي المنحل بالذات ، والمنحل أيضاً بشيئة
العالم .



فكري نور الدين هو الزميل والرفيق الآخر ، والبعد الآخر لعبد الخالق
المسيري أو هو اشتقاق منه .

فعنده ما يفتقده المسيري : هو موظف إداري صغير وليس مثقفاً وقد كان
اعتقل أربع سنوات ثم استقر في نهاية الأمر في وظيفة صغيرة وهو متزوج
من فريال .

فريال هذه مرسومة كلها بالنور المضيء المشرق، هي نموذج نادر يمثل
الطيبة، وهي لاعبة عرائس، شيء نادر يدب على الأرض، كل شيء في
بيتها يحمل جزءاً من روحها. ويتساءل عبد الخالق المسيري نفسه كيف لم
يلحقها الهم والتقاعس الذي يحط بنا في كل شيء، لأنها تعكف على نفسها
وزوجها وأولادها وتمضي في طريقها عاقدة العزم، طيبة، تجعل من البيت
الصغير جنة أو واحة في جحيم القاهرة المزدهمة الحارة المليئة بالغبار .

وعلى سرعة ونفاذ التخطيط هنا فهو غير مُقنع تماماً .

شخصيات أخرى : من نوع رئيسه في العمل الدكتور محمود فهمي ،
ككل رؤساء الأجهزة، متوقع جداً .

مراد الصحفي ، الذي ذكر عابراً وهو يشارك كامل رستم وظل ممسوح
له ، ليس أكثر من شفرة أو علامة مجردة معرأة من كل تجسيد .

حمدي عبد المجيد الرسام الذي يتصادق مع مجموعة من الأجانب
ويستضيف البطل ليلة عابرة في القاهرة .

قدرته زوجة أخي البطل وهي «سمنة بيضاء» لأنها كريمة إلى البطل
وغريبة لدى أمه وغريبة على البيت بعد كل سنوات حياتها فيه .

سعيد أخو البطل أستاذ الشريعة الذي خلع جبته وقفطانه من سنوات ،
قوي مستقل صموت ، جلبابه أبيض وجسمه ممتلئ (١) وفيه حماس الإخوان ،

وشارك في الحرب ضدّ الإنجليز أثناء الاحتلال ولكنّه تقوقع وانغلق على نفسه بعد هجرة مؤقتة إلى الإمارات، وصحيح أنّه شخصيّة، على هذا النحو، تبدو مرسومة بشكل غمطيّ ومتوقّع لكنّها مع ذلك مرسومة بعناية أكبر ممّا نلقاه في سائر الشخصيات المساعدة أو المساندة. وهو يتحوّل في غضون الرواية، فقد بدأ فدائياً وانتهى أسنّاداً في كليّة الشريعة بعد أن سافر إلى الخليج وجمع ثروة ورجع إلى بيته وأولاده وأسقط هو أيضاً أحلام الطفولة، ولكنّه عكف على مشروع عمليّ، هو مشروع الحياة، كما يفهمها مثله في طبقته وفي ظروفه. ولكنّه مع ذلك شخصيّة لها عمق، ووزن، وهي معقّدة، ويتبدّى لنا حمياً ومركباً ومتعدّد الجوانب، له ماضٍ غنيّ. هذه ليست شخصيّة منفيّة تماماً، وليست هامشيّة ولكنّها على الحدود بين الوفاء لشهوة الحرّيّة والعدل وبين أن تنصاع تماماً لمتطلّبات التدجين والتقوقع.

من الشخصيات الهامّة أيضاً بمعنى من المعاني لأنّها دلالات أكثر منها شخصيات: الفتيات الأجنبيّات.

أيضاً بجسدها الشهوانيّ وفمها الرفيع وأسنانها الكبيرة، ومونيكا التي تتكلّم بسرعة طفليّة وتدخّن بشراهة وتمارس اليوجا وكلّها حماس وحرّيّة وبلاهة أيضاً. هذا هو أسلوب الكاتب في ابتعاث شخصياته كما يصفها في جمل قصيرة.

وأيضاً شخصيّة الشيخ حسن البدوي الذي يظهر في النهاية وقد فقد عائلته والأعزاء لديه في وباء الكوليرا وهو أيضاً يلقي بالحكمة والمأثرة، عجوز رّحال يتاجر في الشاي الأخضر الذي يجلبه من أسوان ولأنّه طيّب وخير فإنّه يبقى في النهاية وحيداً ومنسياً، لم يذكره إلا الكاتب.



اعود إلى الشخصيّة الأخيرة الأساسيّة، شخصيّة طارق الذي يمثل بُعد

المستقبل وأفقَه وهدفه، وهو ابن سعيد، هو الثائر المحتد دائماً الغاضب دائماً
المعترض على كل شيء وله وجه نبيل وجبهة رائعة وفي جسده الشاب
صلابة وتوقد وإيجابية. عبد الخالق المسيري يرى في طارق استعادة مولده
ومصباه. وطارق يناقش كل شيء وهو يدين اليسار القديم واليساريين
القدامى مرة واحدة. سنة ثانية كلية الآداب، سار شوطاً بعيداً مع اليسار
الجديد (أياً كان معنى هذا اليسار الجديد) وينتهي بأن يرى أن الكل
متقاعس وبليد، (والتقاعس درجة واحدة قبل الخيانة الصراح).

طارق حلٌ غمطي وتقليدي ومألوف. إن الإيجابية في المستقبل صفة مألوفة
ومعروفة وسهل الوصول إليها تماماً.

لم يعن الكاتب هنا إلا بالجانب الواضح القريب، الإيجابي، الظاهر، في
هذه الشخصيات. لم ينزل ولو بمقدار ملليمتر واحد تحت الجلد.



الأب من أبعاد عبد الخالق المسيري. ولعلني أرجأته إلى الآن، لأنه يظهر
فجأة بعد فترة طويلة من بدء الرواية وعلى الأصح بعد منتصف الرواية
وعلى الأدق بالضبط في خط قد أسميته خط انحدار العلاقة الأساسية في
الرواية، أعني العلاقة التي تصل بين عبد الخالق المسيري ومنى المصري بعد
أن ترقى إلى قمة توجهها وتحققها ونشوتها، فكأنه بعد آخر من عبد الخالق
المسيري، يبدأ مسيرته نحو التردّي، بعد ذروة التحقق، فهذا الأب موظف
بني بيته على يديه في أطراف الدقي عندما كانت حقولاً براحاً، وهو عند في
طلب حقه، طموح إلى استكمال مشروعه، ضربته الحياة، ولجّ في مواجهة
الحياة بصلابة.

علاء الديب إذ يكتب ذلك الأب الذي يمتزج فيه الإيهام الروائي بالقوام
الواقعي الذاتي، إنما يكتبه بحبٍ «أخرس» أي مكتوم ودفين - وفعل -
لذلك الرجل الشيخ الوحيد الذي يموت أمام ابنه بالتدريج من جراير الهم

والضيق الذي يُحمّل به نفسه صباح مساء، حتى ينتهي على أثر التهاب غامض يمتد حتى أطراف أصابعه.



الشخصية والمعقدة الوحيدة، أي متراكبة المستويات - ومن ثم إنسانية وحقيقية - هي عبد الخالق المسيري الذي يعرفه الكاتب من جُواء معرفة حميمة، وتكاد تكون سائر الشخصيات الحية مجرد شرائح أو قطاعات أو سُلُخ من عبد الخالق المسيري مقطعةً منه وخارجة من صميم تكوينه. بالإضافة إلى الأم، وإلى منى المصري الذي يعرفها الكاتب من سلوكها وأعمالها وأقوالها - أي من الخارج - لكنها مع ذلك معرفة وثيقة لأنه يريد أن يعرفنا بها.



أما الشخصيات الأخرى فإن بعضها مبتعث بسرعة من خلال رسم خاطف ونفاذ مثل مصطفى الكردي وله صوت معدني صارخ وهو زميل لعبد الخالق المسيري، أعير للعمل في السعودية منذ ثلاث سنوات (لاحظ ولع الكاتب برقم ثلاثة في كل عمله) وجهه أبيض (إذن فهو مُدان ومكروه وكان بياض الوجه أو الجسم قرين رذيلة غير محذرة أو كأنه عطب روحي وليس جسدياً فقط) فهذا إذن نموذج لتاج حبة الانفتاح الساداتية، وجهه الآن «يطفح» بالنعمة بعد أن اختفت منه البشور والحشوم. وهناك أيضاً كامل رستم المحامي الناجح أيضاً، مزدهر، صوته عال، يتلذذ بالتشلق بالفضائح يصفها كما يتلذذ بمضغ الطعام نفسه، عدواني، ذو مخالب، يسعى بالوقية بين الناس ويغض السعادة للآخرين.

انظر واقعية الكاتب في رسمه لشخصه أو على الأدق خيبة آماله المحبوبة في خُلقية الناس وخير نفوسهم.

وانظر على العكس من تصوير هؤلاء الناس بالأسود الغطيس الفاحم،

تصويراً آخر بالأبيض الساطع الشخصيات مثل فريال، فكانها صورة شعرية شاهقة اللون، وأم رضا التي تصنع في قطعة الأرض الفراغ - في بيت الراوي - بهجة ونظافة لا تشوبها شائبة، وابنها رضا، مليئاً بالحيوية ذكي العينين باسم الوجه ضحوكاً وصديقاً للراوي، وهو بارع صنّاع يموت ميتة فاجعة، ويرتبط هو وأمه برمز التفاؤل وزهر الواقع «شجرة الليمون» ارتباطاً كأنه عضوي، وكأنهما، مع شجرة الليمون، أقانيم ثلاثة في جوهر مضيء.



أما الشخص - الشفرات - العلامات، فهي ثانوية ولكنها الكورس الضروري الذي يشار إليه - في خلفية الرواية أو عتمة الديكور الخلفي لمسرحها - بمجرد عبارة أو إيحاءة: المعلم صابر تاجر الحشيش الصغير، واثق وقوي ككل الأشرار، حمدي النجار الذي انقذ سعدية من محنتها، وهو طبيب وشهم وابن بلد (ككل الأخيار)، الضابط فتحي، سمين، أبيض، ومن ثم فلا بد أن يكون عدوانياً ظالماً ومظلياً، وعم سيد الجرسون النوبي العجوز في «بار الأمراء» آخر من تربوا على حب العمل وإتقانه (فهذا جنس قد انقرض ولا نماذج له في متاحفنا) وذلك المستول عن الخلية أو الحلقة الشيوعية الذي يُقدّم لنا بلا اسم، حريص، حاسم، وجهه طبيب، وضخم وشاربه كث (صورة بالكربون من ستالين أو مولوتوف) والمستولة (لا اسم لها أيضاً) سمراء - إذن طيبة وخيرة - ولكنها عصبية وتسخر من المثقفين ومن الشعر.



أما نمط ظهور الشخصيات في الرواية فهو تقليدي تقريباً، يعتمد نسق الضوء المركز - دائماً - على الشخصيات الأساسية والضوء الخفيف، أو الظل الخفيف على الشخصيات المساندة؛ لن نجد مثلاً ضوءاً ساطعاً متكرراً يقع على شخصية مساندة لكي يؤكد دلالة تتجاوز دور الشخصية أو وظيفتها، دلالة تتصل بالقصد الروائي أو المسمى القصصي العام - وهو ما يحدث في

الرّوایات الطّلیعیّة أو التجریبیّة - هذه رواية رصينة متّدة وراسخة الأركان . وإذن فإنّ الشّخصیات المسیطرة متکررة الظهور، هي - كما یجب أن تتوقّع - مُنی، الأمّ، الأب .

أمّا الحوت الذی یبتلع کلّ الشّخصیات وکلّ الشّفرات فهو حوت عبد الخالق المسیری .

أمّا الشّخصیات الّتی تظهر مرّة واحدة فقط فهي أمّ یسری، وکامل رستم، وناشد مراد، وحمدي عبد المجید، وسعدیّة، وحمیده النّجار، ورضا، وأمّ رضا، هم الکومبارس الذی یلقي جملة واحدة فی المرحیّة - ولس فی الرّواية - والذین حظّهم من الکاتب لفّة واحدة .

ولیس فی ذلک ضیر، علی العکس لعلّ هذا هو المنحى الوحید المتاح فی رواية بهذا الحجم وهذا البناء .

أمّا الشّخصیات الّتی نالت قسطاً من اهتمام الرّواية فهي فتحي نور الدین وفریال فی وسط الرّواية فقط، وأحمد صالح فی الأول وفي الآخر فقط علی فجوة طويلة بینهما، والأخ، الشیخ سعید، وطارق ابنه، فی آخر الرّواية فقط . .

هذه إذن شّخصیات وشّخص هذه الرّواية الفریدة الجمیلة، لكنّها بالطبع لا یکن أن تفصل عن نسیج الرّواية کلّها، ولا یکن أن تُقنطع عن بنیّتها .

لا احتاج أن أقول هنا إنّی لا أبحث عن «شّخصیات مکتملة» فی الفنّ الرّوائی، فقد یُفنی، ویزید، الإیماء إلى قطاع أو شریحة رقیقة من الشّخصیات إن کان فی هذا ما یفی بمتطلّبات العمل الفنّی، ومن ثمّ فلأنّی احتفی هنا بأنّ الشّخص «غیر مکتملة» أي غیر مدروسة تحت المجهر كما کان دأب الواقعیة المحفوظیة مثلاً .

وفي ذلک کلّه ایضاً سمة من سمات الحساسیّة الجدیدة، شاء کاتبنا ذلک أم کرهه .

بل لقد ذهبْتُ إلى أن أكثر من شخصيّة مسيّاة ليست إلا «أبعاداً» من عبد الخالق المسيري الذي وحده نعرفه حقاً.



في سياق ما أسمّيه «بنية الرواية» وعلى مستوى أول، يمكن أن نحدّد أربعة أفلاك، أو أربعة أزمنة، للقَص:

١ - الزمن الحاضر أي زمن السرد الراهن.

٢ - زمن الحبّ.

٣ - زمن العمل الثوريّ والمعتقل.

٤ - زمن الطفولة والصبا.

١ - الزمن الحاضر الراهن هو الفلك الرئيسي، وهو زمن النقلات، أو الارتمحالات.

وفي هذا الفلك نرى بقطة عبد الخالق المسيري في السويس، ثم الرحلة من السويس إلى القاهرة، ثم الرحلة في القاهرة نفسها، ثم الرحلة إلى «بار الأمراء» ثم الرحلة إلى بيت صديقه فتحي نور الذين وزوجته فريال، ثم المقاهي المختلفة، ثم إلى غرفة الرّسام حمدي عبد المجيد، وأخيراً إلى بيت أخيه الذي هو بيت أبيه.

هذا هو الفلك الرئيسي، فهي رحلة عبر هذا الفلك الأول تقطعها عودات أو رجعات إلى أفلاك تبدو ثانويّة، لكنّها أساساً أيضاً مساندة ومؤيِّدة. هذه الرجعات في معظم الحالات لا تستغرق أكثر من فقرات وجيزة. في بعض الحالات لا تستغرق في الزمن السرديّ جملة أو جملتين. لا تتجاوز الذهاب إلى مكان. وفي بعض الحالات تمتدّ في بؤرة هذا العمل نفسه في قلب جسم الكتاب وفي منتصفه في ذروته وفي توهّجه فقراتٍ ممتدّة طويلة.

٢ - الزمن الثاني هو زمن الحبّ، زمن الذكريات أو العودات أو

الرجعات التي يعود إليها الكاتب أي زمن مني المصري أساساً.

وهو هنا يدور في اسكندرية ومرسى مطروح فهو إذن - كما يلوح - زمن هامشي، أو على الأصح زمن محيطي وليس مركزي، دائري من الخارج وليس بؤرياً.

يجري تتابع انعراجات زمن الحب، أساساً، على نسق دائري، وهامشي، وهذه الانعراجات تنقطع ثم تعود، تدخل أو تسقط في مسار الفلك الأول، ثم تنفلت من إसार هذا الزمن الأول المركزي، القاهري، البؤري لتعود مرة أخرى إلى فروع وتوابع الفلك الثاني. شاعرية - وهامشية - زمن الحب، هي هامشية ليس لأنها ثانوية أو قليلة الأهمية، بل لأنه زمن «محيطي» خط دائري يحيط بالعمل كله، يُفرغ مركزه أو وسطه ليُخلّيه للزمن الأول.

زمن الشقة التي عاشا فيها، والشقة الأخرى التي قضيا فيها ليلة رأس السنة، والمطار في النهاية. ثم النغمة الختامية في هذه العلاقة. ليس سياق التالي الزمني مطروحاً هنا، بل إن هذا التسلسل مخترق ومكسور عن عمد.

بعض هذه الانعراجات أو «التاليات» المصنوعة غير المألوفة، ضروري وفني، وبعضه، فيما أرى، مفاجئ ومقتحم بالنسبة إلى موقعه من الفلك الرئيسي الأول. مما يحتاج إلى تتبع نصي مفصل، ومثل ذلك مما ينطبق على ما أسميته الأفلاك الثانوية، أو المساندة كلها.

وفي هذا الزمن فإن مني المصري سيّدة تظل هامشية بهذا المعنى، هي قوة الحضور ولكنها هامشية أي تُحيط بالعمل كله وترفرف عليه لكنها لا تقع في بؤرته.

تلك هي النغمة العاطفية، في تنوعات أو تحليقات غنائية وموسيقية في اسكندرية أو مرسى مطروح أو الشقة، حيث نجد فقرات لعلها من أصفى

وأجمل ما قرأت لفترة طويلة في تناول مثل هذه العلاقات من حيث قيمة الغنائية أي الشاعرية الحقيقية، بغير أدنى فساد أو تهديد، ذلك أن الخطر المهدد دائماً عند تناول مثل هذه العلاقة هو تهديد «العاطفية المتسايلة» التي انتفت هنا تماماً. هنا نجد قدراً من الحنان، أو الحنين الصادق، من الرقة الحميمة والصلبة، أي متعاسكة القوام.

٣ - الزمن الثالث وهو زمن العمل الثوري والمعتقل يأتي أقل حجماً ومدى. ولعله أقل الأزمان حظاً من عناية الكاتب، فهو لا يأتي إلا فقرات قصيرة إما في أثناء العمل الثوري نفسه في الفقرات التي تناول اجتماعات الخلقة السرية وما يشبه هذا، وإما في المعتقل، أو بعد المعتقل أو في المشاكل أو الاتهامات التي يُتهم بها بطل الرواية. وهكذا فإنها كلها فروع أو انشعابات، لكي تحدّد لنا، وتؤكد لنا، الإحباط الثوري أو الضجر والسأم والزهم الذي يلقاه ويعانيه هذا الراوي - الكاتب معاً.

٤ - أما زمن الطفولة والصبا فهو آخر الأزمان وآخر أفلاك القص، يعود إليه حين يرجع مدفوعاً بحنين لا يقاوم إلى بيت الدقي، وإلى سعادة الخادمة السمراء التي تحبه بتحسّس جسدها وتتهم فيه وتضجّ من أجله، لأنه هو الذي سرق الورقة فئة الخمسين قرشاً وصرفها. اتهمت سعادة بالسرقة وتحملت العقاب بدلاً عنه. وذهبت، حتى استنقذها الراوي من الرجل الذي كان يرعاها، فتحي النجار.

وفي هذا الزمن يتبدّى الجو الذي تتخذ منه الرواية اسمها وأريجها وعبقها. إننا في هذا الزمن سوف نلتقي بأم رضا البائعة التي كانت تتخذ من الأرض الفراغ بجوار البيت مستقراً لبيع أشياتها تحت شجرة الليمون.

«شجرة الليمون» شيء خاص وخالص ونقي في الرواية، عبقها الفواح العطر يغمر قلب الكاتب وروحه حتى الآن وحتى انتهائها ووقوع آخر الأوراق الصفراء الباهتة، هذا الزمن البديل - الذي يهز القلب - يعرفه

ويعزفه عبد الخالق المسيري (أو الكاتب) ويُقيمه في الماضي في مواجهة زمن الضجر والسَّام وزمن الفساد الراهن.

الفلك الأول هو أوسع الأفلاك مدى، وكثرة مداه، وهو زمن الذبول وزمن العطب وزمن الفساد، وهو الذي يؤدي إلى ما قد أُسميه الهم الملح المستمر الضاغط في العمل كله.

الهم الاجتماعي الذي أُسميه إن أحيينا التعليق الاجتماعي، والانشغال الاجتماعي، والأخلاقي والسياسي أيضاً.

هذا الفساد يمهد له الكاتب بهذا الجوّ من الاختناق والصمت والضجر، جو الملل والتكرار والرتابة.

جوّ الاختناق والسَّام يبدأ من أول فقرة ومن أول صفحة. نفثات الكاتب تبتعث هذا الجوّ ابتعاثاً قوياً وبالغ البراعة والرهافة في الوقت نفسه، فهو يختنق في البيت القديم وفي السويس الساكنة. والوحدة «شرنقة كاملة وغطاء سلحفاة عجوز ورقبتها بيضاء» (مرة أخرى بيضاء!) ورخوة، وغطاؤها قديم، هي التي تحتويه. حتى سرسوب الماء الذي ينزل من الحنفية ينزل بصعوبة، والجبل جامد، النافذتان واحدة تطل على سطح فقير أجرد جوه كله حرارة وغبار والنافذة الأخرى تطل على سطوح القرية وعلى نوافذ صماء.



في سياق البنية الروائية سوف أمرّ بسرعة على نسق تنالي فقرات الكتابة، أو بعبارة أخرى تشييد مبنى الرواية. الكتاب يقوم على ٢٦ فقرة، يُقيمه وتشدّ أسره.

ففي الفقرة ١: ندخل، مباشرة، إلى دخيلة عبد الخالق المسيري «بطل» الرواية «لابطلها» في الوقت نفسه، ونرى الأشياء من عينه وحسه وذاته وذاكرته، نحياً معه ما يحدث له، وما يتأمله.

هذه فقرة ساكنة . ستاتيكية ، اللهم إلا في سطرين من «هجوم الذاكرة» .

أما الفقرة ٢ : فهي تأتينا على التذكّر، وإن كانت في صميمها سرداً تقليدياً على منهج الرواد القدامى (تيمور، محفوظ . . إلخ) فعندما جاء إلى السويس نعرفه على طريقة المعلومات السردية، وعندما مرّت السنوات الأربع نعرفه من معلومات أخبارية : ماذا يحبّ، ما لا يحبّ، القاهرة والسويس، تذكّر بدايات عمله، صديقه أحمد صالح .

هل نجد هنا - على سرعة الحركة - طاقة قصصية ديناميكية حقاً؟

مازالت السردية التقليدية طاغية، وثابتة . هنا استدعاء من الماضي على شكل شرائح متعاقبة . كلّ شريحة ساكنة، واقفة . هي صور فوتوغرافية، وليست انسياً أو تدفقاً .

ولكن الحركة الداخلية - وهي موجودة في طبقة مضمرة - تأتي من الالتصاق بحركة الروح .

ومن هنا خروجها على خط الحساسية التقليدية - إذا أخذنا بهذا الاعتبار - مقرونأً بحركة الجملة مرهفة الحس . نفاذة الوقع، شاعرية النفس .

فقرة ٣ : تبدأ بالماضي ولكنه «الماضي - الآن» الماضي مُستدعى وراهنأً . والجملة هنا تزداد طولاً، وهي أكثر، من حيث الحجم والكم، قليلاً، من نغمة الدخول والبدء . ولكنها مازالت في حيز «هجوم الذاكرة» .

ثمّ عودة إلى طريقة البناء الرئيسية من حيث السرد الواضح الذي يسير على منهجه التقليدي، ثمّ نقلة إلى زمن آخر يظهر لأول مرّة، لعله زمن وسيط بين زمن الحبّ وزمن اليأس، هو زمن المعتقل .
وبعدها قطعة غنائية شعرية تشي بالحنين واليأس معاً .

وأخيراً عودة قصيرة إلى السرد اليومي، من الظاهر . من الخارج، سرد

ما يحدث في الشارع، لا ما يحدث في الروح. في هذه الفقرة تتحرك روح الرواية وروح البطل، لأول مرة، حركة شجيرة، ولكنها تمهيدية.

الفقرة ٤: هي سرد توضيحي وإخباري وتشخيصي للشخصية الرئيسية. وهنا تظهر الطفولة لأول مرة. ولا بد، حسب قواعد الحلق السردية، من ظهورها الآن، فلا ينبغي أن تتأخر عن «الآن» الروائي، ولا بد أن تظهر ونحن مانزال في إطار الفرشة التمهيدية، وهنا تأتي قصة سعدية وسرقه الخمسين قرشاً التي تشغل كتلة هذه الفقرة كلها، ثم تنتهي بإشارة سريعة إلى عودة خط الرحلة من السويس إلى القاهرة، في المقهى.

وهنا تتأكد تقنية الانعراجات، أي مسيرة السرد في خطوط سريعة وغير مستقيمة بل منحرفة وجزائية، على مستوى مختلف عن مستوى أزمنة الحدث و/أو أفلاك الزمن السردية الذي أشرت إليه من قبل

أما الفقرة ٥: فتسير على نسق أ - ب - أ.

في (أ) تبدأ الرحلة من موقف الأوتوبيسات والتاكسيات: «هذا هو الجنون بعينه، والجنون هنا هو مجرد الإدانة للبيع والضجيج والتخليط والفساد؛ ومصطفى الكردي».

(ب) الفقرة تقطع على مشهد من المعتقل: «كان الضابط السمين الأبيض واقفاً على رأسه، وهو منبطح في الرمل الساخن يضربه بالحذاء في ضلوعه».

ثم نعود إلى زمن الحب، إلى منى المصري، تقديم لها، وغنائية، واسكندرية خارج الزمن وخارج المكان معاً.

(ب) مقطع أطول بكثير مما سبق، لأول مرة.

ثم عودة إلى (أ)، وتأتي حكاية مصطفى الكردي، بصوته المعدني الصارخ ولونه الذي تغير فأصبح الآن أبيض...!

وتشهد الفقرة ٦: أول وصول للقاهرة، والوصول بفد إلينا في صيغة

غنائية وعليها حاشية سريعة إلى منى المصري، هي فقرة قصيرة جداً، يستغرقها خطّ رحلة جديدة في داخل القاهرة، فيها فرح، لغتها نفسها فيها انطلاق «أشعر بسعادة معتقة قديمة.. مازلت أعيش يا فرحتي.. يا فرحتي مازلت حيّاً».

في الفقرة ٧: ندخل مع الشاعر الثوري المهزوم الذي مازال حيّاً إلى «بار الأمراء»، عم سيّد الجرسون النوبيّ العجوز يستقبله بفرح واشتياق حقيقيّ.

ثم تأتي عودة قصيرة إلى زمن العمل الثوريّ، واجتماع الثوريين «الكنب البلدي القديم.. فرش بقماش ملون زاهٍ ونظيف..»

ثم نعود إلى الزمن الحاضر الرئيسيّ، زمن أحمد صالح، «وبار الأمراء».

أمّا في الفقرة ٨: فهازلنا في البار، وقد جاءت الشلّة، ويعرّفنا بها الكاتب تعريفاً سريعاً ثمّ:

العودة نفسها إلى زمن الاعتقال - أعني إلى ما بعد الاعتقال، ممّا يندرج - مازال - في زمن الاعتقال، وحكاية الضابط الكبير الذي كان يريد أن يشتري البطل. ونعود إلى الشلّة من جديد، وإلى اشتباك صاحب بين الرفاق القدامى

الفقرة ٩: تأخذ الرحلة مسارها مع فتحي نور الدين، في هيئة جيش مهزوم.

ولابدّ من العودة - مرّة أخرى وأخرى - إلى المعتقل، هذه المرّة مع فتحي نور الدين، الصحراء المترامية، الأسئلة الممضّة، تقاسم السجّارة: «المهم أن لا نخرج من هنا موتاً».

وهنا نعرف فتحي نور الدين - مثال النقاء - وزوجته قريال - مثال الإشراق والصفاء وبيتها، وقصّة زواجها، وأولادها.

يقتحم علينا الرواية هنا زمن الحب، كأنه مثال ضروري لعالم فتحي نور الدين وفريال، مع تنوع نغمة الشجن، في قصة المسيري ومنى المصري، ولأول مرة تقتحم منى علينا عالماً، وعالم عبد الخالق المسيري، وتصطدم به، ونبدأ في تعرفها.

ومن الممكن أن نتقصى بنية الرواية على هذا النحو بالتفصيل، ولكني أظن أننا الآن قد عرفنا أسلوب الصياغة (أفضل هذا التعبير عن البناء - إذا المح دقة اليد الصانع لا شموخ المعمار الوطيد) وتقنية الانعراجات من ناحية، وتبادل - أو تفاعل - الأزمنة الأربعة.

وتتوسط هذه «الصيغة» وفي وسط العقد منها تماماً تأتي فقرة الحب (فقرة ١٢) فهي «الكريشندوه» الموسيقي، وهي أطول الفقرات وأعذبها وأقربها منهلاً من نبع الشعرية الثرى، وهي ذروة الآمال، وبؤرة الضوء في الرواية كلها.

وبعدها سيأتي التدهور في العلاقة والنزول إلى التردّي الذي كنا قد عرفنا أنه قد حدث منذ الفقرات القصيرة السابقة، أنها هجرته وسافرت، أنها تزوجت وخلّفت.

هذه الفقرة تأتي في قلب العمل بأكثر من معنى، وتشغل منتصفه بالتمام. لكنها، مع موقعها الجغرافي فيه، في وسطه، ليست بؤرته. مازال مركز العمل الفني هو زمن الفساد: لن تأتي آخر عودة إلى يوم بهيج وأخير مع منى المصري إلا في الفقرة ٢٤، وفي هذه الفقرة سوف نرى أشلاء نفسه وأشلاء أو انقراض ميدان التحرير في وقت واحد.

ثم يعود عبد الخالق إلى وحدته في القاهرة التي تعطيه ظهرها، لا أحد يحتاج إليه، فقد سقطت آيامه، وسقطت أزهار الليمون معاً، وفي الفقرة ٢٦ نراه غريباً جاء وغريباً يعود، رحلة العودة إلى السويس في الناكسي إنما تتم به وحده هذه المرة، رحلة في طريق ترابي موحش، وقد تعرف على نفسه

من جديد في الأثاث العاري، الصغير «لقد وصل إلى نقطة النهاية» «عيناه مفتوحتان تحدقان في السقف».

النهاية مفتوحة العينين إذن، تُحدّق إلى ما هو أعلى من «الأثاث العاري» الرث.



سوف نلاحظ أن هذا الكاتب الشاعر (عبد الخالق المسيري - علاء الديب) ينتمي إلى جيل - أو حركة - الخمسينيات، أي إلى ما قبل الحساسية الجديدة، وهو بطبيعة الحال «يكبر» الحداثة، ويدينها ولا يفهمها، بنصوص كتاباته، ولكنه مع ذلك قد أخذ من الحداثة - من الحساسية الجديدة - طريقة صياغة عمله، وبناء روايته التي لا تسير على سُنّة مُطرودة مأثورة، بل تشقّ، وتقطع، وتخرق المسيرة السردية التقليدية بانعراجات وصدمات حضور الأزمنة المتقاطعة، يتغنى فيها «الماضي» باعتباره حَدَثًا قد انقضى، ولكنه يؤكد ذاته بحضوره المائل، وراهنيته، وخروجه على التسلسل الذي عرفه زينون الإيلي، وعلى المنطق الإقليدي. وإذا صحّ تقديري فقد صَنَعَ الصيغة الحداثيّة - أو أقام البناء الحداثي - ولكنه ملأ الفراغات أو الفجوات على الطريقة الرومانسية.



نجح الكاتب - بأكثر من معنى - في ابتعاث جوّ الملل، والتكرار، مع ولعه بالرقم ٣ السحري: الشاي ثلاث مرّات، والجرائد ثلاث، والدفاتر ثلاثة، والكتب ثلاثة... وهكذا مما يثير الزهق والضجر وحده، ولا يبتعث سحر الرقم.

على أن أهمّ خصائص هذا العمل في تقديري هي أنها رواية «وغي» - فضلاً عن أنها قصيدة - مكتومة أو سافرة - رواية وغي ممتلئ بالذات وهمومها، وممتلئ في الوقت نفسه بوجود العالم، وغي شاعري ومهزوم.

على أن الوجه المقابل للشاعرية - دون تواز ميكانيكي بل في اضطراب وتفاعل ضروري فنيًا - هو وجه الفساد والعطب والتخريب الذي ما تفي الرواية تعود إليه ولا تملك نحن إلا أن نعود، بدورنا، إليه، مرة بعد مرة.

شعار المرحلة هنا، وهو «إمكانية مهددة ووقت ضائع»، يدل ليس فقط على عمل عبد الخالق المسيري، وعلى وظيفته بل يدل أساساً على المرحلة كلها، ليس في السويس ولكن مرحلة البلد كلها، هي جملة لم تكتمل كلماتها، لا هي أتت ولا هي أفصححت عن معنى. هي «نشد الخلق». ليس هذا وصفاً لمجرد عمل ثوري محبط في مكان مهجور، بل هي تقييم وإدانة، هي هم اجتماعي يسد الخلق فعلاً. يعني هنا هي أقوى وأفضل وأكثر نصية أو قريباً من النصية الأصلية لا من التناص الآلي من الخارج نصية النص نابعة من ذاته لا من شعار مكتوب معلق في مكتب.

أما التناص فهو شرك مفتوح، وقد يكون تناغماً حميماً.

التعليق الاجتماعي مستمر ومتكرر الظهور في وصفه للسويس، وللزبون الجديد الذي يظهر في المقاهي، ومحطة الأتوبيسات والتاكسيات.

لا ننسى أن عبد الخالق المسيري إذا لم يكن قناعاً للكاتب، (هو بالفعل قناع للكاتب) فإنه ينتمي إلى قبيلته من الثوريين واليساريين، وقبيلته أخلاقيون. أساساً. هم مشغولون بالهم الاجتماعي.

وعند هذه القبيلة حرص أخلاقي قد يصل أحياناً إلى حد التطهر والتزمت، ولا ينجو عبد الخالق المسيري من هذه الخصيصة... هل هي ميزة أم مشكلة؟

إن نعمة الإدانة الاجتماعية والأخلاقية لا استناف لها عند الكاتب - إن ما أسميه «الحنان الإنساني» أو ما يمكن أن يسمى «الإخاء الإنساني» لا يحتمل القطع أو الردع التطهري المتزمت النهائي - بل يسمح أساساً بإمكانات الاستناف.

التعليق الاجتماعي إذن هو أحد محاور هذه الرواية. هذه التقنية تحتوي على إدانة مستمرة، فقط أريد أن أتساءل من حيث تقنية الفن الروائي، وفي سياق العمل الفني: عندما نستخدم هذه التقنية بصراحة ومباشرة، وبلغة واضحة، لا ظلال فيها، فهذه تقنية مطمئنة ومريحة في النهاية، لأنها تبرئ ذمتنا، تطمئن قلوبنا عندئذ إلى أننا غير مذنبين، ولنا وحدنا في هذا القلق، وهذه الإدانة معنا، وينتهي الأمر. لأنها إدانة مُفصَّح عنها هكذا عبارات واضحة يقولها بطل الرواية أو نقولها بدلاً عنه، ومن ثم فلعل هذه التقنية تهزم نفسها بنفسها، بمجرد أنها مريحة ونهائية ومُبرِّئة تقريباً (من حيث الأثر الفني بالطبع وليس في السياق الاجتماعي).

في تصوُّري. هناك سؤال مطروح في استخدام هذه التقنية.

فما هو المطلوب؟ أنا حقيقة لا أعرف.

لست أقع في شرك تقييم ما: فقط كنت أتمنى من الرواية أن تظل معلقة - في هذا المستوى - أي أن تظل مُقلِّقة. كنت أتمنى أن تظل الرواية مُقلِّقة، ولعل ذلك لن يكون باختيار المضمون المحكم المدور المغلق على ذاته في الحبكة أو مستوى الأداء المرتبط بهذا المضمون ارتباطاً جوهرياً.

فكيف يكون؟ لا أدري ولا أجرو أن أقدم إجابة جاهزة ولا أستطيع أن أقن.

أريد أن أقول (وربما في هذا إجابة على جانب من المسألة) إنه لاشك في حرارة اللوعة وحس فقدان الوطن في هذا الهم الاجتماعي المخامر المستبد. ذلك أن فقدان الوطن هو فقدان للهوية بصورة ما.

ولاشك في إخلاص الإدانة الاجتماعية وصدق هذا المسار، وذلك كله يتفق تماماً كما قلت مع محور الشخصية الروائية، كما يتفق في تصوُّري مع عقيدة الكاتب نفسه.

عبد الخالق المسيري، بمعنى ما، هو قناع روائي للكاتب. لم يبق له

- لهذه الشخصية - إلا أن تجتر هذه الأفكار والإدانات وهذه الأنواع من نوستالجيا الحنين. وبالنسبة للكاتب لم يبقَ له ولم يكن له أبداً ولا يمكن أن يبقى له قط إلا أن يكتب ولكن هناك دائماً لكن... .

يعني شيء من التهكم قد يكون من شأنه أن يخفف قليلاً من وطأة هذه الوجدانية المترتبة في الإدانة، شيء من العطف أيضاً ومن التوحد مع الناس، بدلاً من الحكم عليهم، شيء من «الحنان الإنساني».

تلك الشخصية (الكاتب) تدين تدين تدين: الشباب، الناس، والأوضاع، الجالسين أمام التليفزيون، إدانة متصلة لا تتوقف.

شيء من العاطفة، أو التحكم في العاطفة، أو التوحد مع الضحايا، قد يكون مطلوباً.

شيء من هذا النوع من الفهم، قد يصحح من نبرة الغضب. هذه الإدانة المتصلة أحياناً تبدو مفارقة، تبدو أحياناً متعالية. لا أقول من علي لكنها تبدو أحياناً بعيدة عن الناس.

إن تصور هذا الغضب وأصله واضح، هو نوع من الخب ومن الخدب. لكننا في التحليل الأخير نجد أن موضوع الشخصية نفسها التي تنتمي إلى البرجوازية الصغيرة هو الذي ينكر الضعف والسقوط، وربما كان مشروعاً وضرورياً في السياق الاجتماعي، والأخلاقي السائد. ولكن في الفن؟ تلك عقيدة هذا النوع من الشخصيات في هذا النوع من الطبقة في هذا النوع من الظروف.

فهذا الثوري القديم الماركسي لم يحلل نفسه ولم يحلل وضعه الطبقي في أي لحظة من اللحظات، على أنه قد حلل الكثير، وتكلم عن الكثير، وقال الكثير، قال قولاً، لم يفعل بل قال.

يعني أن الناس في هذا السياق موضوعات وليسوا كيانات، فإذا شئت فكان كيانات العالم وأشياء العالم حبة وحاضرة وقوية الوجود. أشياء العالم

أقوى حضوراً من أشخاص العالم، أمّا الأشخاص (فيما عدا البطل وأبعاده المختلفة، البطل ومشتقاته) فهم تجريدات منشقة من ثورة البطل - الكاتب الداخلية، ولكن وجودهم الفقيّ الفعليّ باعتبارهم كائنات لا نظريّات مسألة موضوعية، في رؤيتي، للسؤال.



هذه الرواية تحرك الشاعر وستظلّ في تصوّري رواية مذكورة ومرموقة في كوكبة الروايات القصيرة في الأدب المصري أو العربي على إطلاقه.

فهل هي «آخر كلمة» في سجلّ الثوريّين المنهزمين أم هي «الكلمة الأخيرة» في هذا السياق. أم أنّ هذا النمط، هذه الشخصية، ستظلّ منجماً أصيلاً خصيباً ومستمرّاً للإلهام وقادراً على تحريك القضايا كما هو قادر على تحريك أرواحنا. ؟
هذه الرواية المتميزة، المتفرّدة تضع هذا السؤال بتقنيّة وبمقدرة فنيّة عالية.

(●) زهر الليمون، علاء الدّيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مختارات فصول) القاهرة،

١٩٨٧

(*) رواية الفقحان والبتر

(*) عالم كابوسي يضيء الواقع ويؤوله «رائحة البرتقال» لمحمود الورداني (*)

يعرف قارئ هذه الرواية الجميلة أنها مُحكمة الأسر، قويّة البنية. ولكنه إذا حاكمها بمعايير تقليدية بدت له على الفور مغلخلة التركيب، مطردة في لُغَات سرِّ مفكّك، ومكرّر، ومتناقض، ولا ينتهي إلى شيء محدد، بل تضرب فيه فجوات سردية فاغرة غير مكتملة.

والهدف من هذه القراءة هو أن أصل إلى أن هذه «المثالب» - حسب المواصفات المألوفة - هي بالضبط قيم الجودة والتفرد في هذا العمل الممتع.

وليس هذا الهدف مفروضاً من الخارج، ولا موضوعاً مسبقاً، بل هو أساساً تابع من معاشة العمل ومستخلص منه.

وما من جدوى في تلخيص حدوده العمل الفني، فإن حكاية الحكاية ليست إلا تشويهاً وتزييفاً، حتى في ذرى الروايات التقليدية الراسخة القائمة عمدها على حبكة وشخصيات دقيقة الرسم وعلى تصوير أزمة تفضي إلى لحظة تنوير وعلى ابتعاث عناصر التشويق ودغدغة الحس بالفضول ثم هدهدته في النهاية، حتى عندئذ، ليست «الحكاية» إلا هيكلًا جافًا لا غناء فيه، وإنما جسد العمل الفني - وروحه - في تشكيل ورؤية لا علاقة ضرورية وآلية بينها وبين «الحكاية» بمجردهما.

(*) «رائحة البرتقال»، محمود الورداني، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩١.

يكفي هنا أن نومي إلى تسلسل سرديّ ظاهريّ يعتمد على صوت راوٍ يمرّ من جديد بتجربة فرارٍ متصل من مطارِد أو مطاردين يتعقبونه عن كُتب وبإصرار، وفي حضنه طفلة لم يكن يعرف أنها طفلة - بل كان «يعرف أن هذا الطفل لم يولد» - وهي تجربة تترجّ بحضور طاغ للمرأة في تجلّيات عدّة، وفي ارتباط وثيق بهذه الطفلة الرقيقة الجميلة، وتقعّ عبر مناهات من المسالك والمجازات المسدودة، ويطبّق عليها حصار للمكان لا إفلات منه - حتى النهاية - وتخرقها أحداثٌ غير مبرّرة كلّ منها على حدة، وتنتهي بموت مزدوج - وربما أكثر من ثنائي - قتل العجوز المطارِد، وموت الطفلة التي «لم تولد بعد» وهي مع ذلك بؤرة حياة الراوي وحياة الرواية.

لكنّ هذا التسلسل الخارجيّ يضمّر سرديّةً على مستوى أخفى وأرهف، مترابطة الأواصر، وثيقة الحبك وحميمة العضوية.

هذه السردية الداخلية لا تتوقّف، بالمرّة، عند تنابع «الأحداث» أو سبك الحدودة، ولا عند توصيف الشخص و دورها في مسار الرواية، بل هي سرديّة متضمّنة تدور على رحي دراما غير سافرة، ولكن ماثلة، وإن كانت شفراتها أو تجلّياتها واضحة وقادرة بقوة على الإضاءة، أي أنها سرديّة تقيم تسلسلاً آخر، وفق سلّم آخر للقيم الروائية.

ماذا أعني بالقيمة الروائية.

القيمة الروائية عندي، أكبر من مجرد العنصر البنائي، ومن مجرد المقوم الذي يقيم هيكل العمل الروائي، أتصور أنها بؤرة أساسية تستقطب حولها هذه العناصر البنائية أو تلك المقومات، أي أنّ لها طاقة داخلية قادرة على اجتذاب عناصر متسقة من الوصف والتحديد المكاني والحوار وغيرها من الأساليب والخيال الروائية، اجتذاباً يكون منها جميعاً مركزاً أو محوراً ديناميكياً، غير ساكن وغير مجرد، من محاور العمل الروائي. فهي إذن توصيف، وحكم قيمي في الوقت نفسه، لأنه يدلّ على فعالية ولا يشير إلى مجرد لبنة موضوعية جامدة.

وأنصوّر أنّ هذه القيم الروائية هنا، شديدة السّفور وقويّة الحضور والفعاليّة، هي : كما تبدو من السّطور الأولى للعمل :

أولاً- تناظر النّفاض، أو تناقض النّظائر، بحيث يكون الشيء هو وغيره في آن، أو على الأقل هو، وربما لم يكن هو، في الوقت نفسه.

ثانياً- البحث عن مخرج من متاهة محيقة ومتشابكة، أي متاهة متحرّكة لها طاقة، وليست مجرد موضع أو موقع ساكن وثابت.

ثالثاً- الحرص على أملٍ وُلِدَ متجسّد في طفلة - على كلّ واقعيّتها - هي نفسها زهور عبّاد الشّمس التي ما تبي تتجه إلى نبعٍ للنّور والحرارة والدّفء، يرفد هذا الحرص بحثٌ متكرّر عن مفتاح الحياة وعن مفتاح النّور.

رابعاً- ونغيّ الفقد السّراخ والمدرّك تماماً، وعي الابتّار والهُذر والإجهاض، مرتبطاً بحسٍ بالإثم لا نكران له - ومن ثمّ فكأنّه مبرّئ أو على الأقل خطوة أولى نحو البرّ.

خامساً وأخيراً- الآن على الأقل - صُبّ نحو الخصب جسدياً وروحياً، ونحو حكمة الحياة الحقّ في مواجهة مباشرة حيّناً، وفعالة في مستوى تحيّي طول الوقت، ضدّ القمع والقهر وأجهزتها المتحدّدة ضمن إطار علاقاتٍ سياسيّة واجتماعيّة مرصودة بدقّة وعناية. وغيرها.

في داخل وحول هذه القيم الروائيّة تدور إذن دراما «رائحة البرتقال»، وفي هذا المستوى وحده نجد وثاقة البنية، ومنطقيّة بل حتميّة غير تقليديّة في السّردية الداخليّة - هي وحدها الصحيحة - للعمل الروائيّ.



قبل أن أتناول هذه القيم الروائيّة بالإشارة أو بشيء من التحليل، أريد أن أومئ إلى تقنيّاتٍ خاصّة بمحمود الورداني، لا انفصال بينها وبين رؤيته

أو بين قيمه الروائية وإن كان في الإيماء إليها جدوى الإلماع إلى هذه الرؤية نفسها.

منها مثلاً تقنية التكرار، أو ما يكاد يبلغ حدَّ حُواذ التكرار.

إنَّ مشهد ظهور المطارد أو المطاردين، أو الحُدس بوجودهم هناك، في الخلفية حيناً وفي مقدّمة المشهد أحياناً، تتلوه، بلا جَوَل، مبادرة الراوي بأنَّ يحتضن طفله ليجري، لكي يفلت من قبضة خطر مهدّد وفاتل، ثم تأتي المرأة في إحدى تجلّياتها: عَزّة أو ذات الرائحة البرتقالية أو سناء الخصب مدرار الحليب، لكي تتلقف الطفلة وتمدّها بلبن الحياة؛ هذا مشهد لا يبيّ يظهر ويتكرّر ويتكرّر مع أنَّ التكرار هنا ليس تطابقاً إلاَّ أنَّ هذا التكرار الحُواذي المسيطر الذي لا نجاة منه إلّما يصنع ثقلًا كابوسياً شديد الوطأة، هو القيمة البنائية بحدّ ذاتها، وليس التكرار نفسه. وإذا كنّا نعرف أنَّ التكرار من جيل الحياة الحلمية فإنَّ تحوُّل ساحة الواقع إلى ساحة للكابوس، توسُّلاً بهذه الحيلة، إلّما هو أيضاً من إنجازات الرواية الحدائثية.

ومن التقنيات الأخرى - دون أن أمل من توكيد اتّصالها العضوي بلبّ الرؤية - أنَّ الكاتب - الراوي، أو الراوي الكاتب، يضحك أمام «الواقعة» آيّا كانت، دون تبرير، دون تفسير، ودون شرح أو عقْلنة. محمود الورداني هو كاتب الحدود غير المبرّرة شديدة الوضوح من الظاهر مليئة باللّبس مع ذلك؛ كاتبُ نصف النور نصف الظلمة، نصف الصّمت نصف البوح، وهو في هذا يواصل «التقنية الرؤية» التي كانت من سماته منذ «السير في الحديقة ليلاً» و«النجوم العالية».

ومن ذلك أنَّ «مواقع» المكان عنده كلّها غير محدّدة، باستثناء هامٍ ودالٍّ وكبير هو استثناء المواقع التاريخية أي المواقع التي لها تاريخ. هذه غرف وأبنية، وعمارات وأفنية، وسلام وعتبات، وميادين وشوارع، كلّها إمّا غير مسماة أو مرتبكة الهوية، كلّها لا وظيفة مكانية لها، لا عمل لها باعتبارها موضوعاً للجدوى العملية - لأنّه، دائماً، هذا الراوي لا يعرف إلى أين

يسير. بل لا يعرف أين هو، وعلاقة أي مكان أو أي موقع بالمواقع الأخرى غير متحددة في ذهنه. لا وظيفة للموقع بالمعنى التقليدي أو بالمعنى النفعي، لكن له وظيفة أساسية بالمعنى الفني، أو بالمعنى الروائي. وظيفته فنية بحتة. فهل تنضج هذه الوظيفة أو هذا «الموقع» - «موقع» الموقع في الرواية أعني - إذا قورنت بنقيضها ونظيرها معاً، أي إذا ضاهينا مواقع التيه والعمل والنوم والعشق والحرب، بمواقع التاريخ التي تبرز فجأة مبتورة الصلة بما يحيطها كأنها أنصاب مُقامة في غير ساحة، الكنيسة المعلقة أو جامع عمرو بن العاص، تهب فجأة في وسط شبكات ومتاهات الشوارع والحواري والبيوت والحقول، راسخة وثابتة ومعروفة جداً للراوي - ولنا - دون صلة لها بما يمتد تحتها من مواقع الحياة والمعاصرة.

فهل يترعنا تاريخنا؟ ألم تعد لنا به علاقة التواشج ووثاقة الأواصر؟ هذا الراوي لم يسم لنا إلا هذه المواقع، وحتى شارع الخليج سماه باسمه التاريخي، وحتى موقع البيت الذي كان له تاريخ شخصي للراوي حيث قام بعمل ثوري سري لم يعطه اسماً، وإن كان واضحاً لنا أين يقع، بمصانع الإسمنت وغباره المتلبث العنيد المترسب على كل شيء:

«ما الفائدة في تعرفي على هذا المكان أو ذاك، مادمت لا أستطيع أن أحدد بالضبط أو على أي نحو علاقته ببقية الأماكن».

وهو إذا تعرف - أخيراً - على الشقة التي كانت ملاذاً من المطاردة أيام العمل الثوري السري يقول: «وجدتني أهتف مكروباً: مادامت تعرف هذه الشقة فربما كانت هي التي زاملتها شهوراً، بعد الضربة الأمنية الأخيرة. وهل زاملت أنا ماجدة فكري أم بنتاً أخرى».

وحقّ المقابر التي عمل فيها مجنّداً مسؤولاً عن تسليم أوراق وجثث الشهداء، تستغلق وتستبهم عليه: «أبقت أنني لن أتبنّ طريقتي»، ولم يلبث في تحبّطه - وهو يحمل جثة ابنته الميتة (وغير المولودة) إلا شبح المذنة البعيدة السامقة.

الرّأوي يسأل باستمرار: ما اسمك؟ (ص ٤٠) هل أنت حقيقة؟ (ص ٢٩) هل أنت عزّة؟ هل هي حقاً ماجدة فكري؟ وهكذا. ويقول إنه غير قادر على تبين الردّ، بل هو يمضي إلى أن يختلط عليه الأمر في تعرّف أهم مواقع حياته، وهو غير واثق من أيّها، هذه البيوت الثلاثة التي شهدت علاقته بعزّة المفقودة، أم بيت عمّها، أم بيت عزّة في شارع مسرّة، أم بينهما معاً في شبرا الخيمة؟ «لست واثقاً من هذه الأخيرة، (وهل أنت واثق من بيت شارع مسرّة؟)» (ص ٤٦).

انقطاع الحدود الواصلة أو بتر الخطوط الحادّة، وحلول نقاط التفريغ وعلامات الاستفهام وفجوات التساؤل محلّها، لا ينطبق فقط على الأماكن أو المواقع - عدا التّاريخيّة - بل يمتدّ إلى كلّ شخص العمل: هل هي ماجدة فكري أم بنت أخرى؟ هل هي عزّة الزوجة أم ذات الرّائحة البرتقاليّة التي هي نظيرتها ونقيضتها، هل هي أيضاً ماجدة فكري زميلة النضال الثوريّ، أم هي كذلك سناء، أم دليلته البيضاء ذات الفستان البنفسجيّ؟ في الرواية كلّها تتكرّر الأسئلة لا عن الأماكن فحسب بل عن الشخص - وأحياناً عن الأحداث - باستمرار، ودون إجابة.

فهل نحن حقاً بحاجة إلى جواب؟

ولعلّ تقنيّة البتر هذه تتمثّل بوضوح في كنيّة استخدام الكاتب للحوار؛ لن نجد عنده حواراً متصلاً أخذاً بعضه بأسباب بعض، مفهوم المرجع، أو حتّى أحادي الدلالة، على إيجازه دائماً. يُجمل الحوار عنده مبتورة ومبتسرة - مثل طفله الثاني الذي ولد، مبتسراً، من عزّة زوجته الملتبسة تلك - وحقيقة الأمر أنّ جملة الحواريّة قد وصفها هو بحيث يجعلنا نتواطأ معه في وصفها: «كنت أسمع حفيفاً قوياً لأشجار لم أستطع رؤيتها» (ص ٢١) أو هو «صوت الأقدام البعيدة».

وفي رواية امتدت إلى ما يزيد عن مائة صفحة لم أجد الجمّل الحواريّة تتعدّى نحو عشرين سطراً في صفحات ١٣ و ٢٣ و ٣٢ جملة واحدة في ٣٩

جملة واحدة أخرى في ٤٦ ثم ٦٩ وحوار قصير هو أطولها مع ذلك في ٨٦ و٨٧، ثم في ٩٨. والمدهش - والدال جداً - أن معظم هذه الجمل الحوارية المبثورة إنما تنأت عن المرأة البرتقالية، أو سناء، أو حتى إحدى المرأتين الغامضتين المتأمرتين مع العجوز صاحب القردة، «اسندِ ظهر العيل بإيدك» أحرصة على سلامة الطفلة وهي التي تسعى إلى دمار أبيها؟ المرأة الأنثى الولود المرضع الحصب أو حتى المدفنة، أهي صاحبة الكلمة الأولى، والأخيرة؟

ولكن نجوى الراوية لنفسه ولبنته ولمرأته المتكثرة هي ما يكون معظم النسيج الحوارى والسردى في الراوية، دعك من أن هذا هو المستوى الثانى للنجوى، إذ إن المستوى الأول - بطبيعة الحال - هو نجواه المتصلة لنا، بوحه للقارئ، إفضاؤه بالرواية كلها بصوته هو، من الأول للأخيرة فكان هذا الحوار بين الراوى والقارئ هو الذي يجب ويُعطّل كل حوار آخر، ولنا أن نسأل - نحن أيضاً - أهو حقاً حوار من جانب واحد؟ أهو - هذا الكاتب الراوى - هو وحده الذي يتكلّم ويحكى ويصف ويصمت ويستر الكلام والوصف والإفشاء أم أننا في كل مرة نقيم معه فعلاً حوارياً فعلاً، نرد ونسأل ونسهم في وصل ما انقطع وإكمال ما ابتسر؟

من المشاهد التي قد تبدو باثّة ومقتجمة وإضافية أو حشوية لا صلة لها بمجرى الرواية قبله أو بعده للقارئ الذي تقولت حساسيته على أنماط معينة من الكتابة التقليدية، مشهد «التعديد»، والنسوة اللاتي يجدهن الراوى في بحثه عن بيت عم عزة أو عن بيت آدم البروجي - صديقه الذي آواه من ملاحقة البوليس أيام زمان - ونص العديد الطويل الذي يورده الراوى حرفياً - ونتذكر مرة أخرى أن الكلام هنا إنما يأتي على لسان هؤلاء النسوة «مشققات الصدور أنداؤهن تتارجع وتطل وتختفي، وهن يعددن» - فهل هو حقاً مشهد مُضاف لا وظيفة له فنياً، أي روائياً؟ بينما نحن لا نعرف من الميت، إلا أوصاف الرثاء، ولا نعرف لماذا الموت وما علاقته بأي أحد في

الرّواية، فهل أحتاج حقاً إلى الرّد؟ وخاصّة عندما نتذكّر أنّ الرّواية كلّها - مع عبق رائحة البرتقال المنقّذة - إنّما هي مرثيّة واحدة متّصلة لفقدانٍ متكرّرٍ على مستويات عدّة؟

فإذا كان من تقنيّات هذا الكاتب: التكرار، والحياد المخادع - بأحسن المعاني - في وضع الواقعة أمامنا دون تفسير، وتقنيّة البثّر، وعدم التحدّد، والحوار المقطوع، فإنّ من الشائق أن نجد عنده شفرتين شديدتيّ الوضوح دون أن تكونا صاحبتين أو ضاربتيّ السُفور، أو هما على الأصح شفرة واحدة ثنائيّة الجانب.

ومنذ «النجوم العالية» نجد أنّ العُلُوّ - كما هو متاح وقريب المتناول - ضريبُ السموّ وصنو الجمال، ودلالة الخلوّص من خبث الأرض الدّنيا وآثامها.

فالمرأة الجميلة البرتقاليّة هي المرأة العالية، وأسرة الحبّ مرتفعة (ص ٣٣) وهو قد قضى خمسة أشهر مع امرأته وينته في تلك الحجرات عالية السقوف، ودرجات السّلام عالية، «فرحت بالسقف العالي والفراش العالي» (ص ٣٨) «وكان جسمها عالياً خمرياً وثيراً» (ص ٣٩).

ومن الختميّ طبعاً أن يكون النزول - بالمعنى الحرفيّ - هو السقوط والتدنّي والمهبوط إلى أنواع وصنوف الجحيم الأرضيّ. وهو يتزلّ السّلام دائماً في حيا المطاردة، ولا تكاد تبدو نهاية لهذا النزول في هربه من العجوز صاحب المرأتين والبقرة الخمسة - الذي سوف يقتله الراوي في الآخر - كما أنّه ينزل إلى السّجن، معصوب العينين، وينزل إلى التعذيب، وينزل في الفندق الغريب، وهكذا. . فإنّ كلّ نزولٍ له أدنى أهمية في الرّواية إنّما هو تحقيق لبلاءٍ أو هرب منه أو نذير به.

ومن شفراته الأخرى المثيرة للاهتمام ما قد يجوز لي أن أسميه شفرة
الأقنعة أو النقوش.

زهور عبّاد الشمس أو الطيور الزرقاء شفرة مفصّحة لا حاجة بنا
للإفاضة في دلالتها على الحرّية والانطلاق أو النزوع نحو النور.

ولكن انظر المشهد الذي قد يبدو ناتشاً وغير ضروري أيضاً - في مستوى
مألوف ومبتذل من مستويات التلقي، مشهد العجوز الذي تدعك المرأة
ظهره باللوفة، يراها الراوي من فرجة الباب. (خلّ بالك من البتر المتضمن
والانقطاع المتضمن في الفرجة «الضيقة» لا في اتساع النظر على مصراعيه).
ولكن المهم هنا أن الراوي يرى المشهد في المرأة لا مباشرة، ويرى وجه
المرأة وكأنه قناع، ويرى مندبلها الملون وكأنه نقش جذاب وخداع، هذه المرأة
التي تُعطى لنا غريبة مفاجئة ثم حيلة متغيرة ومحبة، متكررة في زِيَر
مدرسي من غير ألوان إلا الكحل:

«اكتشفت أن ثوبها قصير وجسمها عالٍ وأن ساقَيْها الخمريتين ترققان
تحت ثوبها الأسود، .. وجهها الحقيقي يختفي تحت ألوان ثقيلة، وكانت
ترتدي مندبل رأس أبيض تغطي به شعرها الأسود النافر على جبهتها
السوداء، مختلطاً بحواف المندبل المطرزة بكل ألوان الطيف».

والمرأتان البلدي على العربة الكارو أولاهما بملاية لفّ والثانية بجلباب
أسود طويل، تظهران مرة أخرى في عرض الأزياء في الفندق الفخم غير
المسمى (نحن نعرف فوراً أنه ماريوت) ولكنها هذه المرة في فساتين السهرة
الطويلة متربّصتين، خطرتين. المرأة الأخرى التي يسميها مرة «ذات الفستان
البنفسجي» ومرة أخرى «دليلتي البيضاء» هل هما امرأة واحدة بذاتها؟ هل
في هذا العالم شيء أو شخص واحد متعبين بذاته - اللهم إلا قبة الغوري

ومسجد عمرو بن العاص والكنيسة المعلقة وما يجري في سياقها؟ الأقنعة
الأزياء الملابس (بما في ذلك سترة الراوي السوداء) نسائية ورجالية، لا تأتي
قطّ اعتباراً أو لمجرد الرصد الظاهري الموهم بالمصادقية. بل هي مقومات
لعلها أساسية، «كان قميص نومها أبيض مغبشاً بزهرات ضئيلة حمراء
وزرقاء، وكان مطرزاً حول صدرها وكتفها العاريتين بشرائط دانتيل باهتة»
(ص ٣٩). فلعلها قد تشارف الفيتشية دون أن تقع في مهبها، كما هو
الشان، على فكرة، بما يحدث في عالمي الروائي الذي يختلف أشدّ
الاختلاف عن هذا العالم، وإن كان هذا العالم قد يقاربه في القليل من
مواقع التماس، لغة أو رؤية على السواء.



لعلنا من خلال الطواف بلامح «رائحة البرتقال» لمحمود الورداني قد
نستشف ما أسميه بـ «تناقض النظائر» أو «تناقض النقاظ»، على السواء،
باعتباره قيمة روائية أساسية هنا: الطفلة التي قد تكون ذكراً أو طفلة،
وهي مولودة، ولكنها (هذا الطفل...) لم تولد بعد، المرأة ذات الوجوه
المتعددة الواحدة المتناقضة وغير المحددة - مهما كانت حيتها وواقعيتها
ملموسة وحية: عزة الزوجة، امرأة العجوز التي تدعك ظهره في الطست،
البرتقالية المحبوبة، مريم بنت آدم البروجي التي تتسلل إلى فراش الراوي
لتنام معه - وتضيف عبثاً جديداً إلى حسن الإثم الأساسي عنده - سناء
الدليلة البيضاء، ماجدة فكري، كلهن يتبادلن المواقع والأحداث، يتماثلن
ويتفارقن، يجدهن دائماً عند الحاجة يتلفن منه وديعة الأمل والبشارة لكي
ينقذنها من الدمار، أما إذا اختفت - هذه البرتقالية متعددة الأقنعة - فلا بد
للأمل أن يموت.

ولكن هذه الواحدة المتعددة إنما يقترن فيها العشق، والخصب؛ هي

الملاذ ومحط الحب الجسدي - والروحي إذا شئت - وهي الموضع ، وينبوع الحياة .

هاتان الخصيصتان الأثريتان المقومتان - من وراء الأقنعة ومع خلع الأقنعة - لا تقل - إحداهما عن الأخرى في الدلالة أو في الأهمية الروائية . « هذه الطالعة التي فشت في التقاط اسمها وهي تحملني على جسمها الفاره ، وحرارة جسمها السخي العذب تسري إليّ عبر ركبتيها الملتصقة بساقي ، والبت قابضة بفمها على الحلمة البنية المحترقة تخمش بأظافرها وتمتص مجنونة تشهق بين الفينة والأخرى وتسعل » (ص ٣٩) .



حسّ فقدان ، كما أسلفت ، - فضلاً عن التيه - مخامر بل مسيطر بل هو أحد المقومات الرئيسية في هذا العالم الروائي : « دليلتي البيضاء لم أكد أنس إليها حتى اختفت مثلها الخمرية ذات الشفتين الساحرتين والفم المتلألئ ، ومثلها فقدت حجرتي الأولى » (ص ٦٤) ومثلها سوف يحتفي رائحة البرنقال في المشهد الأخير - وليس ثم « أخيره » في هذا العمل - : « شممت أهواء ورحت أتلفت غير أن الرائحة غابت ثانية » (ص ١٠٩) .

بل إن محمود الورداني يقدم لنا هذه الرواية ، باعتبارها ، في جوهرها رواية فقدان : غزاة تفقد طفلتها الأولى (ص ١٢) ثم طفلها المتسر . وهو يدرك أن هذا سوف يعني أن أفقد - مرة أخرى - كل الذين تعرفت عليهم : سناء ودليلتي البيضاء وتلك التي شاركتها شهوراً في الشقة الضيقة الرطبة (من هي على التحديد؟) والآخرين الذين زاملني بعضهم في السجون ، (ص ٨١) .

بعد أن فقد غزاة - على أثر صراع جسدي ومعاشي مرير ، وبعد أن فقد

تلك التي داهمت برودة ثلجية في لحظة ذروة الحرارة والتقارب معها،
«استأنفت بحثي عن الحقيقة التي كانت متدلّية من كتف الجميلة التي
فقدتها، مثلما فقدت الغوريّة منذ قليل، بل ومن قبل لما فقدتها في
مارجرجس... قبل أن أفقدك، وأفقد قدرتي على الصمود لهذا التيه وهذه
الفخاخ المنصوبة دوماً».

الراوي في النهاية يفقد طفله التي يسميها - وهي ميتة - اسماً لا تخفى
فحواه «فردوس».

فما الفردوس المفقود؟ أعلى هذا الضوء نفهم مشهد المؤتمر الملتبس في
الفندق احتفاءً بالانتفاضة في فلسطين؟ ونعرف معنى ظهور كهلين ملتجئين
من حاخامات اليهود؟ هكذا فجأة، من غير «ضرورة» واضحة؟ ونذكر
ضرورة الاسترجاع الروائي - والذي يتجاوز الروائي - للعمل الوطني
والثوري؟ وهي مساحات روائية تبدو منبئة الصلة تماماً بمجرى السردية
الظاهرية الأولى: سردية الراوي الذي يهرب بطفله من مطاردين لا نعرف
من هم، ولا حتى لماذا يطاردونه؟

أهو الوطن المفقود؟ أم هي الهوية المفقودة؟
نعم، هذه الرواية كلها مرثية للفقدان.



لست أتصور إلا أن هناك علاقة وثيقة بين قيمتين روائيتين تعملان عملاً
أساسياً في هذه الرواية. هما أولاً: الحبس بالإثم، ثم: المتاهة أو التيه.

وكان الحبس بالإثم الرازح الذي لا يريم هو الذي يوقع الراوي في أسر
هذه الشبكة المتعانقة الخيوط من المسالك التي لا مسلك منها وهذه الممرات

التي لا عمرَ منها، كأنه هو - ذلك الإثم الملاصق للذات - هو الذي يسدّ عليه الطرق والشوارع والساحات، يُعَمِّها ويُبْهِمها ولكنه يحركها دوماً. فهي ليست مجرد أمكنة متشابكة مغلقة بل هي أساساً متربّصة مترصّدة، هي أيضاً تشارك في عملية المطاردة، والتعقب والملاحقة، كأنها كائنات حيّة أخطبوطيّة بألف ذراع ومحاصرة خانقة «انحرفنا إلى زنقة ضيقة أفضت بنا إلى سكة أخرى دون أن تقطع الأصوات (أصوات الأقدام البعيدة المطاردة) . . . كرهت أن أقضي وقتي راکضاً: تُسلمني الشوارع للشوارع والحواري للسكك الضيقة دون أن أتمكن من الركون للهدوء» . . (ص ٣٣) وحتى لو افترضنا أن عبارة «تسلمني الشوارع للشوارع» قاليّة وماخوذة من الرصيد العام فإنها تصوّر «فعلًا» تقوم به هذه الشوارع التي هي ليست مجرد موضع بل هي «فعاليّة» وطاقّة.

وهو إذ يغادر بيت الدرب الأحمر بعد أن تنام معه مريم الناحلة البيضاء، بنت عمّ آدم البروجي، «وكأنّ صوتها يشبه صوت كلّ الطيور: رفيع وحادّ وجارح ورقيق يترقق من داخلها ثمّ ينتقل من شفتيها وأطرافها ومساميها» . . . «لحظتها داخلني نوعٌ غائر من الإثم الذي لم أبرأ منه بالرغم من كلّ ما مرّ بي» (ص ٣٣)، هو الإثم نفسه الذي ظلّ يراوده لأنّه ترك حجرته الأولى التي تتعرّف عليه فيها: «نظرت إليها فالتفتت ورأيت وجهها للمرة الأولى: ها هو الشّرْك وقد تمّ إحكامه جيّداً، وها أنا قد هويت بالفعل. لم تكن هي ولكن ربّما كانت هي.» (ص ٦٠) انظر ترابط وتواشج القيم الروائيّة وتقنيّاتها. . . أو «بات إغلاق الباب أمراً مفهوماً، وأضحى التضييق عليّ ومطاردتي ثمّ هروبي الدائم غير مقصور على من تعقبوني عند مغادرتي الحجرة المطلّة على الخلاء، بل وعلى آخرين أيضاً لا أعرف بالضبط علاقتهم بالأولين» (ص ٨٤).

لنضرب الآن صفحاً - بالمناسبة - عن الخطأ اللغويّ الفادح في استخدام

فعلِيّ «بات» و «أضحى» وفقدان هذين الفعلين معناهما في ممارسة معظم أدبائنا الشبان وغير الشبان .

ومادما قد مسنا اللغة فأحب أن أحتفي بجمال ، ودقة لغة هذه الرواية ، وشعريتها الحقيقية أيضاً . وهل هناك انفصال في النهاية بين هذه اللغة وما تتجسد به وتُجسده ؟ ، وإن كنت أنساءل حيناً ما الضرورة حقاً للعامية في «أشيل» بدل «أحمل» أو «أبص» بدلاً من «أنظر» أو «شفت» في محل «رأيت» ؟

على أيّ حال ، المتاهة كما أسلفت تمتد حتى المقابر بشوارعها وعمراتها واختلاط بيوتها بمقابرها (ص ١١٢) و«قلت إنه على الرغم من نجاحي المتكرر في الإفلات من الكائن والتدابير والشباك التي نصبت حولي . . . من المؤكد أنني لن أظل أدور بها (جثة طفلته) حتى تتحلل بين يدي» (ص ١١٣) .

القيمة الثالثة وثيقة الارتباط بهاتين القيمتين إن لم تكن وجهاً ثانياً لهما ، هي بالطبع تلك المطاردة المتلاحقة التي لا تن والتي تتصل على طول الرواية وعرضها : كلاب تتبع الراوي ، أشخاص غير مريحين الهيئة ، الدمدمة وصوت الأقدام وراءه ، أصوات جلبة وطلقات نار ، العجوز صاحب المراتين والقرودة الخمسة الذي هو رأس الملاحقين والذي يقتله الراوي في الآخر - وإن كان يصف هنا الفعل الحاسم الوحيد في الرواية ، بعد ذلك ، بأنه كان مجرد «بات أمام العجوز في نهاية الأمر» (ص ١١٣) وليس خلاصاً منه ، وهو بهذا التحديد يلقي الشك أمام نفسه - وأمامنا طبعاً - في أنه حقاً خلص منه ، أو حتى تخلص منه .



المشهد الذي أظّل أشك في مدى انتهائه لهذه العملية السردية الجوانية - دعك من نشوزه الظاهري ، كما هو واضح - هو مشهد عرض الأزياء ، أو

الديفليه، أو جيش الهيفاوات. ومن الممكن بالطبع أن أتلّس فيه معنى اجتماعياً وسياسياً مباشراً تقريباً لحقبة الانفتاح السّاداتيّة، وأن أضع هذا الفندق - كما وضعه الكاتب فعلاً - في مقابل السجن، طرفاً ثانياً من طرفي معادلة اجتماعيّة تظلّ قائمة وماثلة عبر العصور ولكنها أقوى حضوراً في تلك الحقبة المحدّدة؛ فهل هذا يبرّر أن لهذه الانعطافة في الرّواية - أو الانحراف - كلّ تلك المساحة، وأن تُحشد لها كلّ أولئك الهيفاوات بتفاصيل أجسامهنّ وثيابهنّ وتحركاتهنّ؟

وفي مقابل ذلك تظلّ من المعاني المغلقة على هاته القِرْدَة «الخمس» الصغيرة اللَّاتي يسوطهنّ العجوز، ومع قوّة هذا المشهد وفعاليّته الانفعاليّة يظلّ سؤال: طيّب لماذا خمسة؟ بعض معاني الرّوائتين تظلّ مستعصية أبداً عند بعض قرائهم. كنت قد قرأت هذه الرّواية مخطوطة منذ فترة طويلة، ومن المشاهد التي ظلّت عالقة بي لا تنزاح مشهد العجوز وقردته وأصواتهم وصعودهم على السلم. وظلّت شحنة هذا المشهد في ذهني أكبر بكثير ممّا تنقله فعلاً، وكأنّما دُهِشتُ وسقط توقّعي عندما قرأته بعد ذلك فوجدته أقلّ صدمة وأهون وقّعاً. لكنّ هذه انطباعات قارئ واحد، تعمّقها وتعقّلها متاح وموجود، لكنّ زلزلتها الأولى تظلّ قائمة، موضوعياً - إن صحّ استخدام هذه الكلمة - أو يظلّ تحليلها النقديّ ممكناً.



أريد في النهاية أن أحتفي أيضاً بتقابل موسيقيّ كونتراپنطيّ يُججده محمود الورداني، وهي تقنيّة أصبحت مألوفة في الرّواية الحديثة، ولكنها موفّقة هنا أيضاً توفيقاً يضيف على العمل شعريّة وحنيناً خاصاً، هو التّقابل بين راهن السرد وماضيه - كلاهما راهنٌ وحاضرٌ ومائلٌ بقوّة - بل ربّما كانت فقرات الاسترجاع للماضي أقوى وأفعّل روائياً: التعرّف على زوجته وحبّه لها، العمل الثوريّ، السجن والتعذيب والشحن السيّاسي، تشير عندي نوعاً من الحنين غريباً، ومقلوباً على وجهه، لأنّه حنين إلى زمن الإيمان

والنضال والعمل، نوعاً من النوستالجياً للماضي، كأنما تندرج في سياق حلقات سلسلة فقدان المتصل، على أكثر من مستوى، في هذه الرواية.

لذلك يظل سؤالنا لماذا استخدام فقرات الفصل، والتميز بين الماضي والراهن، أي طباعة فقرات الاسترجاع في سطور أصغر حجماً أي أقل عرضاً؟ كأن الكاتب أو الناشر (لست أدري) على غير ثقة من ذكاء القارئ أو من حسه؟ وعلى أي حال فإن هذا التغير في الشكل الطباعي لا يعني أنه نابع من تغير في التلقي، أو حتى في الحس، إذ إن بعض فقرات استرجاع الماضي - هذه المطبوعة بشكل مغاير - لا يمكن فصلها عن راهن السرد الجاري. ليس الماضي أقل، وليس مختلفاً على أي حال، عن الراهن.



لا يفوتني أن أشير إلى مقدره محمود الورداني على السخرية الخافتة والتهكم المضمّر، ويكفي هنا أن أشير إلى مشهد القبض على الراوي وعزة، ونقلهما من الواحات، وحوارهما مع الرائد المكلف بهما، أو مشهد المؤتمر وآلات الترجمة ذات الوشيش غير المفهوم أي ذات الأثر المحبوط الضائع سدى..



هذه الرواية القويّة تُقيم لنا ما ألمت إليه من هذا العالم الفانتازي في صميمه، اللاواقعي في تركيبته، الواقع خارج «الواقع». هو تأويل للواقع، يضيء الواقع، ويجاوزه، له مظهر الواقع الدقيق المفصل أحياناً تفصيلاً صاحباً شديد اليقظة، وتسري فيه كل كابوسية الواقع، بهدوء، دون أدنى صخب أو افتعال للتهويل. عالم يُعطى لنا بمقاييس مختلفة، كأنما هي مسلم بها، مع أنها منكورة ومدحوضة، «وكان ثم خطأ في المنظور جعل العلاقة بين رأس المرأة ووجه الرجل، مختلفة تماماً» (ص ١٧) فكانت العلاقات هنا ليست غائمة وغير محدّدة فقط، بل هي بالفعل مختلفة. هذا العالم الذي يقوم

على قيم تهز القلب، منها الخوف من قمع يهدد باستمرار، والهرب منه بل الثبات أمامه، ومنها الحرص على الأمل الطفل والحياطة عليه وتحريزه بكل ما يسعه الجهد، بكل ما تسعه الطاقة، تحريزه واحتضانه باستمرار إلى الصدر، وحتى لو مات فإنه يظل «فردوساً» مفقوداً - ومن ثم منشوداً باستمرار، ومنها أخيراً افتقاد الحب - على منعة الحب - أو على الأقل مراوغته وإفلاته، وإن كان في تحققه بهجة غير منسية وغير قابلة للنسيان.

«حكايات شعبية» محدثة

أم قصص حداثيّة

في «الديب رماح» (*)

لخيري عبد الجواد

القضية الأساسية التي تثيرها هذه المجموعة قبل - وبعد - أية مسألة من مسائل البناء الفني في القصة القصيرة، هي قضية العلاقة بين التراث والعمل الفني، وبصفة أخص، في القصة القصيرة.

وهي قضية أساسية لأنها، هنا على الأقل، لا يمكن - ولا يصح - أن تنفصل عن مسائل التشكيل، والسرد، واللغة، بل عن مسائل الرؤية (أو النظرة بعبارة أدق لأنها أكثر تواضعاً) في هذا العمل الأول الذي يقدمه الكاتب الشاب خيري عبد الجواد.

والنظرة الأولى إلى هذا العمل لا تخطئ قصد الكاتب إلى الموروث الشعبي، بل لعلها تلاحظ افتتانه به ووقوعه (ولا أقول سقوطه أحياناً) في غوايته.

ولعله مما يحمد لهذا الكاتب الشاب أنه ينبهنا، مرة أخرى، إلى أن القصة القصيرة شكل من أشكال الفن لا تكاد تنتهي مقدرته على التجدد وعلى الانبعاث من رماد الأنماط القديمة. أي أنها باختصار شكل غير نمطي، شأن الفن.

وهو هنا إنما يعود إلى كنز قديم ومتجدد ولا يكاد ينفد، لكي يحقق أو يسعى إلى تحقيق هذا البعث، ولكن كنز الموروث الشعبي هذا على غناه،

ويسبب هذا الغنى نفسه، يواجه من يتصدى له بأخطار كثيرة.
ولعلّ الخطر الأول، والواضح، هو أن الاقتراب من هذا التراث قد يتخذ شكل الانتهاب، أو مجرد الاستعارة، أو حتى بهرج الترصيع، وليس هذا، بالطبع، وكأقل ما يقال، شأن الفن، ولن يكون الولع، أو الافتتان، مبرراً كافياً أبداً، في هذه الحال، ذلك أن الحب، شأنه دائماً، لا يوجد إلا إذا كان ذكياً، وأميناً وكفئاً في الوقت نفسه.

أتصور إذن أن الاقتراب من الموروث، واستلهامه في الفن، يجب أن يكون على سبيل الاستيعاب، والتمثل، والمعايشة، بل المعاصرة بمعنى العثور على ذلك المستوى من الموروث الذي لا يشيخ ولا يتقدم به العهد ولا يعفي. عليه الزمن، ذلك المستوى الحيّ الدفين الكامن في عمق الكيان والذي لا شأن له باللحاء الخشن أو الغطاء المبرقش الزخرفي على السواء.
ليس النقل لمجرد النقل، ولا التوشية الخارجية، للتزيق والبهر، كلها، بقدرة على الاقتراب من هذا الروح المخصب المتعدد المستويات الذي يبعث في التراث حياة دائمة الجدة.

هل كانت اجتهادات هذا الكاتب الشاب بمنجاة من هذا الخطر الذي أحرق بأعمال كثيرين ممن نهجوا منهج الاعتراف غرقاً من التراث؟

هذا سؤال من الأسئلة التي وضعها لنفسه هذا البحث الموجز، ومن الأسئلة الأخرى أيضاً، على الأقل، سؤالان يقعان في الوقت نفسه في مجال الأخطار التي تتهدد الاقتراب من التراث، كما تتهدد الأخطار دائماً من ينشد الكنز المرصود.

السؤال الأول هو هل يعيد الكاتب، الآن، إنتاج حكاية شعبية، هل هذا ممكن، دع عنك أنه مشروع؟ أم أن الكاتب في نهاية الأمر إنما يكتب قصة قصيرة معاصرة، وحداثيّة، يستلهم فيها، ربّما، لا شكل الحكاية الشعبيّة وحده (وقد أصبح هذا الشكل تقليدياً بل غمطياً) بل هو يبتعث

روحاً معاصرة في هذا الشكل، أو لعلّه يجد معنى معاصراً وباقياً وصحيحاً في إحدى طبقات الدلالة من الحكاية الشعبية التي لا بد أن تمرّ بتغير كيميائي وجوهريّ مهما ظلّ شكلها وصيغتها السردية مقاربين أو مشابهين للشكل التقليديّ؟

أما السؤال الثاني فهو سؤال اللغة، باعتبارها مقوماً أساسياً في العمل الفني الذي يقارب الحكاية الشعبية أو يبتعث الموروث الشعبيّ على السواء.



ولعلّه من حسن الحظّ، ومن حسن الفطن على السواء، أن القصة القصيرة لم تعد اليوم، بعد تطورها الطويل المتقلب المراحل، صيغة مقفلة نهائية، بل هي على وجه الدقة صيغة مفتوحة ولعلّها لم تكن في يوم من الأيام نتاجاً محدداً سلفاً لوصفة موضوعة ومقتنة سلفاً.

ولذلك فإنّ هذا التزاوج بين صيغة القصة القصيرة العصرية أو المعاصرة، وبين صيغة الحكاية الشعبية من شأنه أن يولد سلالة جديدة، ولكنها في ظنيّ تنتمي أساساً إلى القصة القصيرة الحديثة - فليست الحكاية الشعبية بتعريفها نفسه - كما يمكن تصنيعه على سبيل القصد والتدبر، ولكنّ هذا التزاوج يمكن أن يولد أيضاً سلالة هجينة مختلطة النسب شائكة الملامح، لم نجد طريقها إلى القصة الحديثة ولم تكن في الوقت نفسه حكاية شعبية أصيلة ليس صاحبها قاصّاً أو كاتباً بعينه، بل هي من صياغة الجماعة التي تتوارثها الأجيال عن الأجيال.



ومن ناحية أخرى تماماً فإنه ليس من المستغرب، بل على العكس، أن نجد في الأعمال الأولى للقاصّ الشاب ظلالاً قوية، بل رازحة أحياناً، لحياته الشخصية التي لم يطل العهد بها بعد، وأصداء غلابة لتجربته القصيرة في الحياة. وليس هذا في حدّ ذاته عيباً أو مأخذاً أو نقیصة، كما أنه

ليس فضلاً ولا امتيازاً، ولكنَّ المعوّل في ذلك بطبيعة الحال هو كيف يعالج القاصُّ الشاب هذه الخبرة، وكيف يجعل منها بقوة الفن شيئاً يتجاوز همومه الذاتية على سذاجتها في معظم الحالات.

ذلك أن البراءة الخام الصراح ليست فضيلة في الفن. على العكس، أتصور أن البراءة في العمل الفني يجب أن تكون نتاجاً للصنعة الخفية، يجب أن تكون البراءة عنكة.

ذلك أيضاً خطر يتهدد معظم الأعمال الأولى للقصاصين.



أريد أن أبدأ فأختلص من أولى قصص هذه المجموعة كتابة، إذ كتبت كما يقول الكاتب في أغسطس ١٩٨١، وكنت قد تمّنت عليه أن يتخلّص منها فلا يدرجها في كتابه الأول هذا، ولكنَّ الخيرة فيما اختار الله وما اختار الكاتب الشاب، فعلى سذاجة العمل ووضوح طراوة عوده، تحمل قصة «الحاوي» مؤشرات عدّة، قد تكون جنيّة وخاماً، ولكنها مع ذلك مفصحة عن سمات عمل هذا الكاتب.

هذه أمثلة صراح جليّة المغزى، أكثر جلاء مما يطبق نسيج الفن، لكنَّ الهمّ السّياسي والاجتماعي عند هذا الكاتب همّ يلهم الكاتب طول الوقت، وإن كان ينجح، معظم الوقت، في أن يغلف نتوءه وخشونته وقسوته بلحم الفانتازيا والخيال والتهاويل التي تتخذ عادة شكل التقرير البسيط المجرد من التعليق، فهو يضع المعجز والخارق موضع الحقيقة المسلّم بها دون دهشة ودون تهويل، وهي التقنية الأساسية في الحكاية الشعبية، وهذه المفارقة الأساسية بين الاستحالة والتقرير ملمح متكرّر في عمل هذا الكاتب بقدر متفاوت الحظ من التوفيق والإحكام.

المشكلة هنا هي تذبذب القصة - على قصرها ووجازتها - بين أكثر من أسلوب للمقاربة والعلاج.

وليس في نيتي على الإطلاق أن أعظ بانسجام مفترض مسبق التخطيط ولا أن أزعّم أن العمل الفني يجب أن يسير بالضرورة على تلك الوتيرة أو على هذا النمط، وقد يكون في تعدّد المقاربات بل في تناقضها عامل إغناء للعمل الفني، ولعلّه أعون على اكتشاف غنى كامن في الخبرة لا يسعف بها أطراد العمل على نهج رتيب.

ولكن . . . (هناك دائماً بالطبع «لكن»)

إنّ تجاوز نغمات السخرية الاجتماعية، واستلهاً الخبرة الشعبية المقطرة في الأمثال، مرّة على سبيل التهكم، ومرّة على سبيل الاعتبار، وإقحام عبارات عن «حضارتنا التي تمتدّ في أغوار الزمن سبعة آلاف عام» في مقدّمة حكاية عن حاورٍ يمثل كما هو واضح في قراءتي ذلك الزعيم الذي دأب على استخدام هذه العبارة، لكي ينتهي الأمر بأن يأخذ الحاوي «أفرعنا وسيفاننا» ثمّ تنتهي القصّة - الأمثلة - نهايتها التقليدية التي تؤكد لها أننا «جوعى لأننا لم نكن قد غننا بعد»، أي أنّ اليقظة قد محت الحلم السيء، ولكنّها في الوقت نفسه قد قرّرت الوضع السيء، هذا كلّه قد بنى بنوايا الكاتب الحميدة، ولكنّه يظلّ مثيراً لسؤال أساسي في مدى حظّ هذا العمل من النضج.



بعد أقلّ من عام من كتابة هذه القصّة سوف نجد أنّ هذا الكاتب الشاب قد بدأ يتّخذ طريقه نحو صياغة القصّة القصيرة باستلهاً الحكاية الشعبية، في قصّة «السحلية»، وبينما كانت لغته في «الحاوي» تتذبذب بين الفصحى الوسيطة (إن صحّت هذه التسمية) وبين الحوار المسرحي، مع حرص بارّ على سلامة اللفظة التقليدية - بقدر الإمكان - والالتزام بقواعد النحو العربيّ بقدر ما يعرفها الكاتب، فإنّ «السحلية» تبدأ خطّة الكاتب في أن يضرب صفحاً عن ذلك كلّه، وأن يفيد - كلّها عن له - من اللفظة

العامة أو التي يتصور أنها عامة، وأن يعني نفسه من عناء القواعد القديمة في الإعراب كلما رأى ذلك في صالح منهجه، فهذا هو ذا هنا يقول ببساطة: «أخذت أبخلق في الحرم» أو يقول: «جرجرتني في انحا المنزل» وهكذا.

ولعلني سوف أعود إلى مسألة اللغة بجوانبها المختلفة فيما يلي من هذا البحث، ولكنني سأكتفي الآن بأن أسائل عن ضرورة استخدام لفظة عامة في سياق فصيح أو متفصح: «أخذت أبخلق» لماذا «أخذت» هنا؟

إنني لا أنسى بطبيعة الحال لغة الحكايات الشعبية المطبوعة في كتيبات صغيرة، حيث نرى مزجاً بين مستويين من اللغة، ولا أنسى كذلك أن هناك سحراً خاصاً، لمن يعرف أن يتذوقه، ولمن يدرب نفسه على تذوقه، في هذه الركائز التي تهيء عفواً في سياق هذه الحكايات والتي لا تسلم منها حكايات ألف ليلة وليلة وسجلات التاريخ الوسيط والعثماني وقد أفاد منها واستعارها كتاب محدثون لهم شهرة واسعة.

وأتصور أنه من الممكن توظيف هذا النوع من اللغة المركبة، في سياق ضفر حاذق - أو ملهم - بين «لغات» عدة وشتى. ولكن السؤال الذي يلح عليّ هنا: هل تحقق هذا التوظيف فعلاً، وهل حقق بعد ذلك توفيقاً ونجاحاً؟

على العكس من ذلك، أجد أن اللغة العامة الصراح التي استخدمها القاص في الحوار - كما استخدمها الكثيرون - أصابت حظاً من التوفيق وصحة النبرة وقوة الإيحاء أخطائه في الجزء السردى من هذه القصة بالذات، وإن كانت قد نالت في قصص أخرى.

هذه القصة الموجزة جداً، أيضاً، تحمل مؤشرات واضحة تتكرر في القصص الأخرى، وتؤكد فيها.

وإذا كنت قد أملت إلى ضغط العناصر المتعلقة بالسيرة الذاتية (الأوتوبوجرافية) في هذه القصص كلها، فلا بأس من استخلاص أول

هذه العناصر في هذه القصة بالذات، على أنها سوف تكون نغمة مترددة ومراوغة وملحة أحياناً في سائر القصص.

سوف نجد أن الراوية هنا - وعلى طول القصص وعرضها - مازال في بواكير العمر، بل هو على الأغلب مازال في طور الحداثة الأولى، وسوف نجد دائماً وجوداً أو حضوراً أو ضغطاً رازحاً للأب في القصص كلها، باستثناء قصة واحدة هي قصة «ظل الحبيب» التي تنفرد بقسمات خاصة في أكثر من مجال، سوف نجد أن للأب ملامح أديبية واضحة بل سافرة، فهو دائماً غاضب وقاس ومتسلط، وهو يضرب الطفل الراوية، أو الراوية الذي يستعيد طفولته في البقطة وفي الحلم على السواء، ويشتمه، ويقمعه، لكن الطفل حتى عندما يتمرّد على هذا القهر ويتحدّاه فإنه لا يكرهه بل نحن نلمح عنصر الافتتان بقوته ومسطوته حتى إذا ما جاءت قصة «ظل الحبيب» استحال ذلك كله إلى نوع من تقديس الأب بل من تأليهه.

وهنا تثار مسألة العلاقة بين الأب والسلطة الدنيوية والأخروية على السواء، ومن الممكن أن نجد في أعمال هذا القاص الشاب تلك الثنائية أو الازدواجية التي تظهر في أعمال الكثيرين من أقرانه (أو تكمن في طبائنها): ثنائية التمرّد والتسليم بإزاء السلطة الأبوية والسلطة على مختلف تجلياتها. بل من الممكن أن ندفع بهذا الاتجاه إلى آخره فتساءل، بحق، عن علاقة هذا الكاتب بسلطة التراث نفسها، إذ يسلم لها عنانه، مأخوذاً ومبهوراً ومفتوناً في الوقت نفسه الذي يتمرّد فيه عليها، فيعذّلها ويصحّحها ويطوعها ويعيد صياغتها، بقدر متفاوت من النجاح بين كل عمل وآخر.

أعود إلى استقصاء عناصر الشخصية الرئيسية في مجموع هذه الأعمال: شخصية الراوية الطفل أو الراوية الذي كان طفلاً في النص، معاصراً وتاريخياً على السواء، فنجد حرصه على تأكيد مقومات بيته وطبقته لا من حيث المشهد الخارجي الذي هو في الغالب حارة مزدحمة وضيقة، ولا في المشهد الداخلي حيث نجد دائماً الطليّة ولبة الجاز والحصيرة إلى آخر

مقومات البيئة، بل، وأساساً، في لغة الحوار المفصحة عن الطبقة المسحوقة المتمردة وعن الطفولة المسحوقة مرتين، مرة تحت وطأة القهر الطبقي ومرة تحت نير القمع الذي تنوء به الطفولة عادة في مجتمعاتنا، ولكنها طفولة متمردة ورافعة الرأس، مرتين كذلك، بل أكثر، إذ هي قد عرفت في النهاية كيف تصوغ هذا التمرد لا عن طريق أحداث القصص فحسب بل من خلال العمل الفني نفسه الذي يحقق نوعاً من التحرر والسيادة في الوقت الذي يحقق فيه لنفسه وعياً ومعرفة وذكاء فنياً.

ومادما ابتعنا العلاقة بين الطفل الراوية وأبيه فلا مفر من أن نشير إلى الطرف الأهم والباقي من المثلث الأوديسي، وأعني بالطبع الأم التي يفرد لها كاتبنا ما يسميه «ثلاثية موت أمي»، ولكنه على الأخص يفرد لها حياً طفولياً عميقاً ومؤثراً يتخلل أعماله كلها، بل يكاد يشفي، وخصوصاً في إهداء كتابه، على مهاوي رومانسية ماذجة وتقليدية الصياغة تأتي فيها للمرة الألف نغمة العاطفة المغلفة بالألفاظ العاطفية «ابتسامة الطفل وسنة النوم والدعة والسكون وحضن الأرض» وهكذا، ولكن ما قد يغفر للكاتب هذا السقوط العذب في حضن رومانسية لفظية كادت الآن تفقد كل كثافة، هو أنه في صلب أعماله في قصص مثل: عن الدود والشرائق والموت، أو مثل الجعران، أو مثل حكاية المرأة التي ولدت تحت جبل، ومثل ثلاثية موت أمي، يخلص تماماً من إसार هذه العاطفية الرخوة الجديرة في الحياة ربما بكل تقدير ولكنها في الفن ليست إلا تكراراً لقوالب وجدانية ممسوحة الحدود من فرط الاستعمال، فهو يخلص من هذه العاطفة إذاً لكي يبتعث عاطفة أخرى أقوى جناناً وأصلب عوداً وأقرب إلى أرض الواقع بما فيه من تشويه وقبح وما فيه أيضاً من كرامة كامنة.



على أنني لا أريد أن أخلص تماماً من هذه القصة الوجيزة «السحلية» إلا بعد أن أشير على الأقل إلى غنى ميشولوجي لا يتقل علينا ببذخه وفحشه

بقدر ما يخيلنا بوجوده مخيلة سريعة ولكنها موحية . فما من حاجة بي إلى أن أعقد مقارنة قريبة المثال بين سحلية خيرى عبد الجواد بما في جوفها من مفتاحي الخير والشرّ، الجنة والجحيم، الخلاص والهلاك، وبين حوت يونان الذي خاض النبي غمرات الشك والإيمان في جوفه، والطفل الرّأوية الذي يجوس في بطن السحلية بحثاً عن مفتاح الخلاص الذي إذ يعثر عليه - أو يظنّ أنّه قد عثر عليه - يستولي أبوه عليه ليذهب بمفرده إلى الجنة (لا نستطيع هنا أن نغفل الوضع الأوديبى) ولكنّه في النهاية يقف ثائراً متمرّداً على كلّ الآباء وكلّ السحالي وكلّ المفاتيح يقذف بالزلط بينما السحلية تبتعد وتفلت من يديه وتركه وحده، لا يعتمد إلا على نفسه وقواه الداخلية وحدها، في غنى عن المفاتيح الأسطورية وإن كان قد عرفها، وفقدّها.

وفي خلال السرد لا تخطئ الأذن نغمة السخرية - وتهكم خفيف - بالخرافة كلّها، إنّها كما قلت إذ يقرّر المستحيل ويضعه أمامنا مسلماً به دون تهويل ودون استغراب لا ينسى أن يسخر من نفسه قليلاً وهو يفعل ذلك . إنّها لا يسخر من طفولته وأحلامها، ولكنّه كأنّما يسخر - قليلاً - من طفولة الوعي الإنساني كلّها .



«الكائن الليلي» قصّة عجائبيّة، مفرقة في الغرابة، وهي قصّة مركّبة، وعلى قصرها النسبي قصّة مزدهمة لا بالأحداث فقط، ولا بتقنيات الفلاش باك والعناوين الفرعيّة وتعدّد أصوات الرّأوي - وهي كلّها تقنيّات شكلية بحثة وقد نصلت جذتها من زمان - ولكنها فوق ذلك كلّها مزدهمة أو مكتنّزة بأكثر ممّا يحتمل وعاوؤها (الذي لا بدّ إذن أنّه قد انشرح هنا، وتشقّق متشعباً هناك)، هناك الخرافة والتفاصيل اليومية جنباً إلى جنب، هناك التبرير أو التفسير العقلانيّ الذي يحاول الكاتب أن يشرح به الخرافة جنباً إلى جنب مع تقرير الخرافة، وهناك وصف مظاهر الفولكلور الشعبيّ بنظرة

أقرب قليلاً إلى الدهشة جنباً إلى جنب مع تعليق النهاية وتركها مفتوحة
متعددة الإمكانات متروكة للقليل والقال على غرار ما كان يفعله كتابنا
القدامى في العشرينات والثلاثينات عندما يعمدون إلى التشويق والتجهيل
وإثارة الاهتمام.

لكنّ القصة مع ذلك عمل له أهميته، وفي غمار زحمتها تبرز لمعات أسرة
للعين، ولو أخلص الكاتب عمله لعنصر واحد جمع حوله روافده لخرج له
كشف له دلالة؛ فهازلنا نحسّ أنّ هناك بحثاً عن معنى الشيطان القابع في
جسد الفتي القوي، ومعنى الفساد الخفي الذي ينخر فيه، أهو فساد كونيّ
ميتافيزيقيّ، أم هو عطب أخلاقيّ، أم هو اختلال اجتماعي؟ أهو الشرّ
الأولى المقدور، أم هو غيابات اللاوعي، أم هو في النهاية قمع وجود إنسانيّ
اجتماعي بحث؟ أم لعلّ الشرّ الأساسي (الذي يتخذ عند خيرى عبد الجواد
شكل الدود) هو عجيبة كثيفة من هذه المقومات جميعاً؟ هذا البحث في
تصوريّ كان كفيلاً بأن يجعل من هذه القصة عملاً متميّزاً لو أنّه مضى على
وجهه إلى أعمق ولو أنّه وجد صياغة أكمل وأكثر تحقّقاً.

ومع ذلك فلا يغفل المرء خطافات شاعرية حقّه في غمار زحمة القصة، ولا
يخطئ المرء كاتباً يبدأ بأن يتخذ لنفسه أسلوباً خاصاً مازالت فيه آثار من
لغات اللّغة عند يحيى الطاهر عبد الله، ومازالت فيه أصدااء بعض كتاب
الخمسينيات والستينيات عندما يذهبون إلى القرية، ولكنه يبدأ من الآن بأن يجد
صوته، وإيقاعاته، بل كشوفه.

من المعروف للكثيرين أنّ الهم بالموت، والانشغال به، والروع منه،
والحسّ بخطره إنّما هي كلّها من مميّزات الشباب، ومن هموم شباب الكتاب
والشعراء. وكأنّما المرء إذ تتقدّم به السن يجد نوعاً من المصالحة بينه وبين
الموت.

فليس من الغريب إذن أن نجد هذا المكوف على الموت في عمل هذا

الكاتب الشاب ، تلك غواية أخرى قد أسلم لها قيده وغاص في خضمها، والموت هو التيمة الرئيسية في ثنائي قصص على الأقل، أي أكثر من نصف قصص هذه المجموعة، ولكن وجوده مبثوث في أكثر من ذلك بكثير - عددياً فقط - أما الهم به مباشرة أو عن طريق المقابل الاستعاري (الوطواط - الدود - الجنية - الدفانة - وهكذا) فهو ماثل في معظم، إن لم يكن كل، أعماله حتى ليخامرني شك نقدي، مازال يحتاج إلى يقين، في أن الجنس عند هذا الكاتب الشاب - هو موضوع له أهميته الكبيرة - يظل نظيراً للموت ومقابلاً له، بل هو أيضاً في بعض الأحيان - في قصة الدفانة - شرّ قاتل ، أي شرّ لا عقاب له إلا الموت.

لذلك - ودون أن يجرفنا هذا البحث بعيداً عن موضوعه الرئيسي، أي موضوع العلاقة بالتراث الشعبي - سأحاول أن أتناول ما يمكن أن أسميه بقصص دورة الموت أو فلك الموت، في هذه المجموعة :

«عن الدود والشرائق والموت» و«الجعران» و«لما أتانا الموت» و«ثلاثية موت أمي»، و«درجة أقل»، أو على الأصح بدرجة أخف «الديب رماح» و«المواجهة» و«الوطواط».

أما «ظل الحبيب» فهي على علاقتها بالموت إلا أنها قصة متفردة في سياقها الخاص.



«لما أتانا الموت» هي قصة طقوس الموت، وطقوس الهجرة للعمل في البلاد العربية، والقاص لا يمزج، ببراعة سهلة، بين شقي الطقوس، بل يفصل بينهما، بأن يأتي في منتصف الحكاية تقريباً لكي يقول: أول ما نبدي القول نصلي على النبي، نبي عربي ركب البراق وسار. إنه لا يبدأ القول من هنا، بالطبع، ولكنه يعود إلى بداية مقلوبة لكي يحكي لنا مسيرة «زين البلاد الذي ذهب ليرود بلاد العرب».. إلى آخره، ثم «عاد عودة الزغبى

الأمر الذي كان يحمل حريته، عاد في رداثة الأبيض، ميتاً، هالكاً، مفلساً
«لم يكن قد كبش من بلاد الفلوس بعد». هذه القصة متميزة أيضاً في أكثر
من مجال.

هنا نرى بوضوح مدى سيطرة القاص على عناصره، كما نرى جرائه
(التي تتكرر في أعماله الأخيرة) في إدراج مقتبسات النص الشعبي التراثي
(ولا أقول إقحام هذا النص) في صلب العملية السردية، لا يتردد الكاتب
هنا في أن يورد نص «العديد»، ونص محاكمة الملكين للميت، بحذافير
النصوص، كما لا يتردد في أن يعدد طقوس الدفن والإعداد للدفن، وفي
غمار تعداد الطقوس تأتي معجزة أن تتحرك يد الميت لتستر عورته، كما أننا
نرى بوضوح مدى توفيق القاص هنا في صفر هذه العناصر كلها صفرًا
محكمًا وسلسًا في الوقت نفسه بما في ذلك مزج النص التراثي بالنص المحدث
السردى بحيث تتحقق لهما وحدة خفية تجمعهما دون نشوء لأحدهما عن
الأخر.

في هذه القصة التي يصل فيها فن هذا الكاتب إلى إحدى ذرى النضج
والتمكن، سوف نرى تيارين من الدلالة يتدافعان ويتمازجان ويصبان في
مجرى واحد جامع، يمكن أن نسمي التيار الأول تيار الروح من الموت
والجهد في السيطرة عليه من خلال سحرية الطقوس، ويمكن أن نسمي
التيار الثاني تيار إدانة الظروف الاجتماعية المتردية التي تدفع بالناس - وهم
أخيار بطبيعتهم - إلى شر الموت، وشر الفساد، وشر التحلل، ظروف الفقر
والانسحاق والقمع التي لا يستقيم تحت وطئها الناس بل يعملون على
تجاوزها بشكل أو بآخر، وقد لا يكون نهج التجاوز هنا أو هناك سلباً أو
فعالاً، لكن قضية التجاوز والتغلب على القمع قضية مطروحة دائماً.

وسوف أجد أن هذين التيارين من الدلالة، على قوة أحدهما هنا أو
تفاوته هناك، هما التياران اللذان يشكلان مجرى المعنى الأساسي في فن هذا

الكاتب الشاب، وفي مجمل أعماله التي أعرفها، في هذه المجموعة من القصص أو غيرها على السواء.



أما قصص موت الأم عند خيري عبد الجواد فلا تقتصر على الثلاثية (كما أسماها) بل تدرج فيها، بوضوح، قصتان هما: «عن الدود والشرائق والموت» و«الجعران»، من ناحية، كما أن هذا الكاتب قد قال لي إن الموضوع لم ينقد عنده بعد، وفهمت من حديثه أن طاقة هذا الموضوع أو شحته مازالت عارمة تضطرم في وجدانه، وأنه مازال بصدد الكتابة عنه، فيما يسميه الكاتب رواية طويلة. فلك أن تتصور مدى إلحاح هذه التبعة أو الخبرة أو المحنة على نفس كاتبنا.

في قصة «عن الدود والشرائق والموت» ترميز واضح وسافر بين طرفي المجاز القصصي: موت الأم بفشل كلوي في طرف، وهرب الفراشة التي يربّيها الطفل إذ تنبثق عن شرنقتها التي يربّيها، بعد أن تتحول دودة القز إليها في سبيل محاولته أن يجني حريراً طبيعياً.

وضع الطرفين المتقابلين في عملية السرد والبناء القصصي وضعاً مباشراً، يكاد يكون مصنوعاً، متدبراً، حتى لكأنك تحس يد الصانع تضع طوبة هنا مقابل أن تضع طوبة مقابلة هناك، تبني هذا الجانب، مقابل أن تبني ذلك في مواجهته، دون أن تتحقق للبناء وحدة أو تماسك عضوي. وإذا وضعنا في اعتبارنا أن هذه القصة من أول أعمال القاص الشاب فلعلنا نجد له العذر بل لعلنا نحمد له الجهد في السعي نحو وضع تركيبة فنية - مهما كان حظها من التوفيق - بدلاً من أن ينساق وراء العفوية والانثيال والتميع وكلاهما يحرف الكثيرين جداً من القصاصين الشبان.

أتصور أيضاً أن إقحام صيغ العديد في هذه القصة جاء متعمداً، وكأنه نوع من الترصيع الخارجي، أو كأنه نوع من تجربة الصنعة التي أحكمها القاص فيها بعد.

ومن العناصر المقلقة في هذه القصة ما يمكن أن أسميه عنصر «الاسترجاع الزائف» وأعني به محاولات عدد من القصاصين. إسباغ قدر من السذاجة والبراءة على طفولة بطلهم، لا يتفق ببساطة مع ما تتميز به كل طفولة - وأكرر كل طفولة - من وعي ومكر ومعرفة. خرافة الطفل البريء تماماً الذي لا يعرف أن الرجل الذي يضع في أذنيه حديدتين يتدلى منها الخرطوم إلخ... إلخ هو طيبب يضع السماعة، هي خرافة زائفة وهي على ذلك في محاولة تصوير براءة الأشياء وجذتها في عين الطفل، هنا فاصل دقيق جداً بين الزيف والفبركة وبين الصدق والدهشة.

في هذه القصة أيضاً مقابلة أصبحت الآن متوقعة ومألوفة في قصص خيرى عبد الجواد، بين الموت والفقر، أو الموت بسبب الفقر.

حكم الإدانة النهائي قاس جداً، وواضح جداً.



في «الجعمران» علاج آخر للقيمة نفسها، وسوف نلاحظ على الفور أن موت الأم يأتي هنا بالنسبة للراوي في سن متقدمة قليلاً عن مجيئه في القصة السابقة، فبينما كان الطفل الذي ماتت أمه في القصة السابقة طفلاً صغير السن يربي دود القز، نجده هنا، بإزاء المحنة نفسها، صيياً قد كبر قليلاً وتمت له خبرات صبيانية تتراوح من تدخين أعقاب السجائر إلى نبيل «البنث عيشة ذات الشدين الكبيرين جداً والحبوب التي تملأ الوجه» والتي أخذت تفحص جسدي بيديها وجسدها. وذلك وحده يمكن القاص من إدخال عناصر لها أهميتها في الكثير من أعماله الأخرى أيضاً، وأقصد بها عنصر الجنس الصبياني أو الطفولي إذا صح التعبير، من ناحية، وعنصر التركيز على طقوس اللعب والزمالة.

ولا يفوتني أن أشير بسرعة إلى تصوير شخصية الأب في هذه القصة باعتباره لا عنصر قمع فقط، بل باعتباره أيضاً، وعلى نحو ما، خائناً لذكرى

الأم الحبيبة المفقودة، إذ يعاين «خالتي عايدة زوجة عمي صالح»، كما لا يفوتني أن أشير إلى عالم الحارة المترابط المحتشد الذي يشارك فيه الناس بعضهم بعضاً في أخصّ شئون الحياة والمهات مشاركة حميمة وخصوصية.

وما زال وضع الانسحاق والفقر والإدقاع يسيطر على أرضية القصة، وما زال النزوع نحو تجاوزه - باللعب أو بالجنس، أو بالترباط الحميم بين أهل الحارة باعتبارها أشكال التمرد المتاحة لصبي يعاني محنة النضج أمام الفقر وأمام الموت، مازالت هذه كلها - كما تظل دائماً - من القسّمات الرئيسية في القيمة الدلالية لهذا العمل.



وبهذا نصل إلى ما يسميه القاصّ «ثلاثية موت أمي»: أحداث عن الفقد، وفيها يدخل القاصّ مواقع جديدة من مناطق عمله القصصي، كما يطرّو من تقنيات إبداعه في علاقتها بالموروث الشعبي على الأخصّ في مختلف تجلّياته، سواء كان ذلك في مجال «العديد» أو مجال التنجيم وعلم «الزرجة» أو مجال حكايات شعراء السيرة والربابة، أو مجال حكايات الأنبياء، أو أغاني الأطفال أو مزجهم العامي الذي يتصل بالفواير من قريب أو بعيد، أو غير ذلك من كنوز الموروث الشعبي العامي أو الخليط أو التقليديّ الفصيح الذي ندر أن وجد طريقه إلى الأعمال الفنية في صيغتها المحدثة.

وفي هذه الثلاثية بدور محور القصص حول تفاصيل مرض الأم وموتها وما يصاحب ذلك من طقوس السفر إلى أرض الميلاذ التي هي أرض المعاد، ويتوارى المعجز في الحادثة والحارق إلّا بلمس رقيق مضمّن ببراعة تامة في قلب النسيج الذي تتعدّد ألوان سدهاء ولحمته وتختلف مقوماته، كما أشرنا إلى بعضها. ومن التقنيات الناجحة عنده في «العودة إلى كوم الضبع» على سبيل المثال أنه يستلهم النصّ القرآنيّ والنصّ التوراتيّ عند استشراف أرض البلدة التي شهدت مولد الأم وسوف تشهد عن قريب مماتها.

وفي القصة الأخيرة من الثلاثية وهي المعنونة «الجنازة» سوف يفجئنا أن يعود القاص، بتقنية أصبحت مألوفة الآن وقد رأيناها في قصة «لما أتانا الموت» إلى لحظة البداية في زمن سردي يقارب لحظة النهاية، وإذا نحن أمام مشهد الأم في صباحها وفجر تفتح أنوثتها اليانعة، تطلع لها من البحر امرأة ذات ثدي واحد وعين في منتصف رأسها تناديهما أن تعود لحضن أمها وأن تضع البلاص على رأسها، فتفرمتفضة إلى الدار، ثم يشاهدها كائن خرافي هو من الريح ومن النهر ومن الرجل بأقدار سواء، وإذا هي تونغ امرأة باهرة «يضمها في عباة الماء ويمدّها بألف من أتباعه ازدادوا مائتين، يزفونها وهم يحملونها حتى باب المستقر»، ومن روعة هذا الانبثاق الباهر ينقلنا القاص فجأة ودون تمهيد إلى مشهد من مشاهد القيامة «وإذا الشمس كورت وإذا النجوم انكدرت وإذا السماء كسطت...» حتى يحقق قيمة الصدمة على مستويين: مستوى اللغة - ومستوى الموضوع معاً - وهو يوالي العزف على الأوتار النقيضة إذ يتقل من الواقع الأرضي إلى التحليق الأخروي، ومن اللغة اليومية إلى اللغة القدسية على الترتيب ودون واسطة فلا يترك للمتلقي فرصة الاستنامة إلى أي من السلمين الموسيقيين على المستوى اللفظي ولا إلى أي منها على مستوى الشحنة الشعورية، سواء.

ولا تخطئ العين أن نهاية هذه المجموعة - وهذه الدورة من القصص، كليهما - تأتي بفعل البداية، وأن آخر جملة في الكتاب هي: «وبدأنا في دفن أمي» فكانه لا يترك للقارئ دعة أن ينفذ يده من الكتاب ولا يهدده أو يعدّه براحة الانتهاء، بل هو يهزه مرة أخرى، ويتركه في غمار فعل البداية، حتى لو كانت هذه البداية، بطبيعتها، هي أيضاً نهاية حياة.



سوف أزعّم أن قصتي «المواجهة» و«الوطواط» إنما تدوران، من طرف خفي، حول المحور نفسه، وأنصوّر أن القاص لم يختر عبثاً «المواجهة» عنواناً لقصته الأولى في هذه الثنائية، ذلك أن المواجهة هنا إنما هي بإزاء قوة

تفوق مجرد القوة الحيوانية المتمثلة في القط أو مجرد روع التصاق «الوطواط» بالوجه كما تجري بذلك العقيدة الشعبية الشائعة، إلا أنني أتصور مع ذلك أن التوفيق قد جانب الكاتب إلى حد كبير في كل من هاتين الحكايتين اللتين تعود كتابتهما إلى ١٩٨٢، فلا يخطئ الحس ضغطاً خارجياً من الكاتب نفسه على تحميل «القط» في قصة «المواجهة» معنى أكبر مما يحتمله نسيج القصة، سعياً فقط إلى تأكيد قيمة إيجابية مفترضة، ولا يخطئ الحس مرة أخرى أن الإتيان في «الوطواط» بقصة خلق الأرض والسموات أمر يصعب فهمه وإساغته. بل كأن «الوطواط» تنقسم قسمة لا سبيل إلى التحام شقيها بين خرافة وأخرى لا صلة لأحدهما بالأخرى.

في «المواجهة» قدر من الاضطراب في البناء يصل إلى غايته في «الوطواط»، وفي القصتين كليهما ملاحظات ذكية أحياناً، ونيئة أحياناً، كيف عرف الراوي مثلاً أن «عينيه لا تلمعان» وهو لا ينظر في مرآة؟ وهل هو قط ذكر أم قطعة أنثى؟ يتراوح الراوي بينهما حتى يكاد يقنعنا أن جنس هذا الحيوان ليس مهماً، ولكن الأمر في تصوّري أبسط من ذلك كله، وفي «الوطواط» يبلغ الافتتان بالتراث غاية تهزم نفسها بنفسها، فإذا هو مجرد نقل وسقوط في الغواية.



في قصة «الحجاب» هو الافتتان نفسه بالتراث لكنه افتتان موظف ببراعة ومضفور بحذق، وتراوح العملية السردية بين الحكاية التراثية والحكاية المعاصرة مأخوذة على وجهها كما يعيشها أبطالها لا كما يعيشها أو يعقلنها كاتبها. «الحجاب» له سطوة الشفاء الذي كاد يبدو مستحيلًا، لماذا؟ أيريد الكاتب - مع ذلك - أن يلهمنا بأن ثم سحراً شعبياً لا يغلب، هناك في القصة ما يوحي بذلك، وخاصة عندما يموت الملك القديم محبطاً بينما نجد أنه لو «وُجد اثنان كالشيخ حموسة في بر مصر، ولو كان، لكانت مصر محروسة حقاً، ولا كان ما كان، ولا دخلها الجن والعفاريت». هذه إيماءة

شديدة الوضوح فيها أتصور إلى دخول القوى الشريرة إلى مصر إذ ليس فيه إلا حموسة واحد، فلو كان منه اثنان . . ؟

لكنّ القصة تجري على مستها بسلاسة إذ ينتقل القاص من نعمة قديمة تراثية إلى نعمة محدثة واقعية دون نتوء ولا خدوش، وحتى لو كان تأويلنا لنهاية القصة ومغزاها قد ذهب إلى أبعد مما تحتمله المسألة، فسوف تبقى لنا قصة ممتعة ولا تخلو من دلالة، هي دلالة الإيمان والإشراق، وقد نجح الكاتب هنا في أن يضع نصّ الحجاب في مقدّمة الحكاية لا في صلبها، فلعله لو جاء في سياق القصة نفسه لأثقلها وزحها واضطرب به مسارها.

قبل أن أستطرد إلى مزيد من عرض نصّي موجز لسائر أقاصيص هذه المجموعة المتميزة، أحب أن أرصد، بسرعة، ظاهرة اللغة الخاصة التي يصوغها ويطوّعها لرؤيته هذا الكاتب الشاب المتميز.

سوف أنتزع بضع عبارات وألفاظ من سياقها، أولاً، لكي أقي عليها الضوء، فانظر مثلاً إلى هذا الألفاظ والعبارات، على سبيل المثال لا الحصر:

- «كنت أبخلق في الحرم»

- «خنك ناشف»

- «بصّة العين»

- «في وشي»

- «ملا الطين هدومي»

- «أمي طبطبت على ظهري»

- «حتى زهقت»

- «عيون نطق بالشرر»

- «أيقنت أنها عفاريت عاملة أرانب»

- «رمت ريقها في عيها»

- «نَحْلُقُ عَلَى الضَّفْدَةِ»
- «كَانَ الزَّرْعُ طَالِعًا كَبِيرًا جَدًّا وَالدُّنْيَا كَحَلَا»
- «أَقْعَ أَعْيُطَ»
- «مَنْ يَشْفِي ابْنَتِي وَنَنْ عَيْفِي لَهُ نَصْفُ فُلُوسِي»
- «خَذْ أُمِّي الْمَكْرِمِشَ»
- «تَخْتَلِطُ الدَّمْعُ بِلُعَابِ الْأَنْفِ فَتَشْنُ»
- «انْغَرَزَ صَفَّ السِّنَانِ فِي اللَّحْمِ»

إِنَّ الْقَاصَّ الشَّابَّ يَعْزِبُ الْعَامِيَّةَ فَيَنْصِبُ الْمَفْعُولَ بِهِ دُونَ تَرَدُّدٍ، وَهُوَ يَقْبِضُ عَلَى رَصِيدِ الْعَامِيَّةِ الشَّعْبِيَّةِ بِنَكْهَتِهَا الْخَاصَّةِ وَمِذَاقِهَا الَّذِي لَا تَضُنُّ بِهِ - فِي مَعْظَمِ الْحَالَاتِ - الْفَاطَ الْمَعْجَمِ الْقَدِيمِ، وَيَمْزِجُ ذَلِكَ بِالْفَاطِ التَّرَاثِ الْفَصِيحِ وَالرَّكِيكَ عَلَى السَّوَاءِ، يَتَصَرَّفُ بِاللُّغَةِ بَحْرِيَّةً غَخِفَةً. وَهِيَ غَخِفَةٌ لِأَنَّهَا عَفْوِيَّةٌ وَتَلْقَائِيَّةٌ، فَهُوَ يَضَعُ كَلِمَاتٍ مِثْلَ «يَنْهَجُ» بَيْنَ قَوْسَيْنِ إِذْ يَظُنُّ أَنَّهَا غَيْرُ فَصِيحَةٍ، وَيَسْتَخْذِمُ الْأَلْفَاطَ الْمَصْرِيَّةَ الصَّخِيمَةَ دُونَ حَرْجٍ كَأَنَّهُ يَتَصَوَّرُهَا فَصَحًى وَهَكَذَا.

وَلَمْ يَعُدْ مِنْهَجُ اسْتِخْذَامِ الْأَلْفَاطِ الْفَصَحَى الَّتِي مَازَالَ الشَّعْبُ يَسْتَخْذِمُهَا وَلَا الْأَلْفَاطَ الْعَامِيَّةَ فِي سِيَاقٍ مَعْزِبٍ يَمَثُلُ مَشْكَلَةً مِنْذُ أَنْ أَرَسَى عَبْدُ الْقَادِرِ الْمَازَنِي وَبَحْثِي حَقِّي هَذَا الْمَنْهَجَ، بِحَرَصِهِ وَدَقَّتِهِ وَمَكْرِهِ الْحَمِيدِ، لَكِنَّ الْجَدِيدَ هُنَا لَيْسَ فَقَطْ اسْتِخْذَامُ سِيَاقَاتِ الْعَامِيَّةِ وَلَفَّاتٍ تَعْبِيرُهَا الْخَاصَّةُ، عَلَى نَحْوِ «الْعَفَارِيثِ عَامِلَةٌ أَرَانِبُ» وَغَيْرِهَا كَثِيرٌ، بَلِ الْجَدِيدُ فِي ظَنِّي هُوَ حَقْنُ الْعَمَلِيَّةِ السَّرْدِيَّةِ وَالْحَوَارِيَّةِ كِلْتُمَا بِعَصَارَةِ خَفِيَّةٍ سَارِيَّةٍ تَحْتَ الْجِلْدِ وَاللَّحْمِ بِنَكْهَةِ اللَّغَةِ الشَّعْبِيَّةِ الْمَصْرِيَّةِ عَلَى مَسْتَوِيَاتِهَا الْمُخْتَلِفَةِ تَارِيخِيًّا وَطَبَقِيًّا. فَمَهْمَا كَانَ كَمَّ الْأَلْفَاطِ الَّتِي لَا تَنْتَمِي لِلْمَعْجَمِ الْقَدِيمِ الْمَكْرُسِ - وَهُوَ هُنَا أَكْثَرُ مِنْهُ عِنْدَ أَيِّ كَاتِبٍ آخَرَ أَعْرَفَهُ - إِلَّا أَنَّ الْمَهْمَ لَيْسَ فِي إِحْصَاءِ هَذَا الْكَمِّ بِقَدَرِ مَا تَكْمُنُ الْأَهْمِيَّةُ فِي نَوْعٍ مِنَ التَّغْيِيرِ الْمَزَاجِيِّ الْعَامِّ لِلُّغَةِ كُلِّهَا - عِنْدَ هَذَا الْقَاصِّ - إِذْ

تجتمع التقنيات اللغوية بتعددتها وغناها لكي يسري في العمل كله مناخ لغوي متميز.

على أن الأمر، في النهاية، كما لا يحتاج إلى بيان فيما أظن، ليس أمر حيل لغوية ظاهرية أو شكلية بحثة - أي ليس أمر اصطناع وتبرج باللغة، بل هو في الحقيقة موقف فني - لا خلاف في أنه أيضاً نابع من موقف اجتماعي وسياسي وثقافي معين - وليس هذا فقط دليلاً على انحياز - لا شك فيه - لجانب الناس المسحوقين وأصحاب الكرامة والكبرياء معاً، هو أيضاً وأساساً رؤية طازجة وجديدة ولها براءتها ووقعها، وهو أيضاً توحد بالثقافة التي يمكن أن نعتبرها تحية بأحسن المعاني، أي الثقافة الأساسية القاعدية التي تتأسس عليها ثقافة النخبة التي نسميها عادة بالثقافتين، هو إذن توحد بالثقافة الشعبية وعلى الأخص بالطبقات الأعمق غوراً في هذه الثقافة، يلهم هذا القاص بتلك اللغة الخاصة.

ويحضر من هذه الثقافة سوف تجد موقف الراوية (أو وجهة النظر كما يسميها بعض المدارس النقدية) فهو في القصص الأخيرة على الأخص يتخلّى تماماً عن تقنية الإيهام، والنظرة الحفية المتعالية، وبرز الراوية إلى الواجهة، يعتلي المنصة أو الدكة على الأصح، ويقول لك هأنذا أروي وأحكى «أقول، بعد الصلاة على النبي الزين» ويقول «نبدا الحكاية من هنا لا من هناك» ويا مستمعين يا كرام صلّوا على النبي خير الأنام، وهكذا يعود القاص، عن طريق التقنيات الشعبية القديمة، إلى صياغات حديثة في القصة المعاصرة.



هذه التقنية يستخدمها القاص بتوفيق كبير في «حكاية البنت زقلوطة» مثلاً، عندما يبدأ «لو سمعت الحكاية من البداية لصدقت ما أقول. فإن العفريت لما طلع لي، وكان شكله شكل حمار وقال لي... إلى آخره.

ولكن هذه القصة - مع قصة «الدفانة»، على تميزهما بقسمات العملية السردية كما عرفناها الآن عند خيري عبد الجواد، تختصان بأنها علاج مفتوح لما أسميه «الجنس الطفولي» أو «الجنس الصبياني» حيث يفتح الكاتب هذه المنطقة التي نادراً ما يرودها كتابنا، وهو يفتحها ببساطة وجراءة وصدق معاً. إلا أنه إذ يمزج بين الخبرات الجنسية الطفلية أو خبرات ما قبل المراهقة، وبين خرافة العالم الأرضي وما تحت الأرضي فكأنما يشير إلى ما يميز الجنس عند انبثاقه الأول من شحنات غير مفهومة وكأنها تتحدى مواصفات الحياة اليومية المألوفة، وسوف نجد في «الدفانة» على الأخص نوعاً من المقابلات التي يؤثرها هذا القاص في بناء قصصه، إذ يضع الأب والأم من ناحية، والولد وبهية من ناحية ثانية، وعوض وبهية من ناحية ثالثة، وكأن المحور المشترك «بهية: الأم» هو المحور الذي تدور حوله الحياة بأطرافها الثلاثة في هذا العمل المحكم الذي لا تشوبه في تصوري إلا نهايته المزخرفة المسرفة في التقنية الحدائية التفريرية عندما تنتهي القصة:

«يقول أبي...»

تقول أمي...»

يقول إخوتي...»

أسحب الغطاء فوق وجهي ولا أقول شيئاً ومازال تصور الجنس معادلاً للحية الدفانة. كأنه شرّ قاتل مخيف، هو التصور الذي يسري في تضاعيف هذه القصة، وكأنما يفتح وعي الطفل بالجنس باعتباره خطراً مداماً لا على رجولته المرتقة فحسب، بل على حياته نفسها أيضاً.



تعمدت أن أترك قصصاً ثلاثاً إلى نهاية هذا البحث إذ اعتبرها من أقرب قصص هذه المجموعة إلى الكمال، ومن أوفرها حظاً من النضج، وأقدرها على استلهاهم نوع خاص من الشاعرية يتميز به هذا الكاتب، وأعني

بالطبع، قصص. «ظل الحبيب» و«الديب رماح»، و«حكاية المرأة التي ولدت تحت جمل».

في هذه القصص الثلاث جميعاً ينجح الكاتب في صهر معطيات الخرافة الشعبية ومعطيات الواقع الشعبي معاً صهراً حاراً ومحكماً في الوقت نفسه، وتمتاز «ظل الحبيب» بأن الأب هنا يأخذ صيغته الكامنة في الموقف الأوديبى، فهو ليس هنا رمز القمع والسطوة المكروه، ولكنه بعد أن ترك المشهد، هو صورة مؤلمة للذات، وعندما يقول القاص «رأيت نفسي ونفسي» فإنما يشير بأن الانشقاق هنا إنما يقع بين الذات وبين المثال العلوي للذات، بل إن الأب يتخذ شكل الكون كله، بل هو أقوى من الكون: «أهو القمر الساخن المضيء في السواد، أهو تلك النجوم التي تشبه في السماء سواد العين في العين؟ أهو النار... أهو الماء... بل هو السحاب، بل المطر بل، بل، هو... هو...» يجتس القول إذن في نوع من النشوة والتوحد بالجلال المتعالي، وقصة البحث عن الأب، أو البحث عن الذات، هي نفسها قصة البحث عن المعنى. ولا أهمية كبيرة في أن يجد الفنان معنى نهائياً مغلقاً على ذاته مدوراً مصقولاً كاجوهرة اللامعة، أو الدرة المكنونة - فأتصور أن ذلك ليس هو دور الفن في الأساس - وإنما المهم هو كيفية البحث، وطريق البحث.

في «الديب رماح» بناء طموح لعل طموحه يجد تحقيقاً أوفى في عمل أطول نفساً وأعرض مدى، إذ تمتزج عناصر الحوادث وأهازيج الأطفال والسير الشعبية والتقنيات المحدثّة في القصة المعاصرة، ويتحول الصياد نفسه في أكثر من هيئة، ويتقمص أكثر من كيان، وهو مع ذلك يخفي، وراء هذا الوجود المتعدد الصور، شجناً خفياً يتناوله القاص، كما يتناوله المؤلف الجماعي العبقري للحكايات الشعبية العريقة، بقدر من التسليم أو بنوع من القدرة ليس فيها أدنى شبهة من «العواطفية» المتبعة أو الإغراق الرومانسي.

أما «حكاية المرأة التي ولدت تحت جبل، فلعلها في تصوّري أجمل قصص هذه المجموعة الممتعة، فهي حكاية شعرية خالصة عن فعل خرافي خالص، وهي إذ تعتمد تقنيات الراوية الشعبي القديم تسبح في جوها الخاص البراء دون افتعال ومن غير ذلك الازدحام الذي نشهده أحياناً عند هذا القاص.

وإذا كان يحمد لهذا القاص الشاب، أنه لم يحذر، وأنه رمى نفسه في قلب المغامرة الفنية بحثاً عن صدق عميق وعن معنى شامل، كما يفعل في «ظل الحبيب»، فإنه من المهم أن كتابته - في مجملها - لا تغفل الحسّ المأساويّ الكامن في الوضع الإنسانيّ، في مواجهة الموت وما يمثله الموت من قوى الفساد والشرّ، ولكنها لا تغفل أيضاً قيمة التمرد على هذا الوضع القمعيّ - وخاصة في تجلّياته الاجتماعية - وقيمة السعي إلى تجاوزها.

(●) حكايات الذهب رماح، نخيري عبد الجواد، الهيئة المصرية العامة للكتاب (إشراف)،

القاهرة، ١٩٨٧.

حبكة مرسومة ونهاية مرصودة

كاتب من الثمانينات

«المبتسم دائماً» (*)

ربيع الصبروت

في مجموعة «المبتسم دائماً» لربيع الصبروت سمات لم أرتح إليها - ولا أظنّها ممّا يرتاح إليه النظر النقديّ عامّة، منها شيوع مسحة من الرومانسيّة فيها براءة وافتقار إلى الإقناع [ليست الرومانسيّة في حدّ ذاتها مأخذاً أو سيئة أو عورة، ولكن كيف تُكتب الرومانسيّة الآن، بعد تشبّع وتبدّلٍ منك وطويل، وكيف تُضفر بإقناع مع عناصر قويّة فعّالة في الواقع النفسي والاجتماعي والروحي إذا شئت؟ هذه هي القضية]، كذلك لم أكن سعيداً بتّوءاتٍ معيّنة في السرد القصصي ينجم عنها نوعٌ من عدم الاتساق بل التناثر أحياناً.

كان هذا الكاتب في بداياته يميل أحياناً إلى تبرير وتفسير سلوك شخصه على نحو لا ضرورة له، إذ إنّ السياق السردّي وحده كان كافياً للتبرير والتفسير، وما زال في كتابته جنوح إلى هذا الإسراف على نفسه وعلى القراء.

أما هذه المجموعة «المبتسم دائماً» في شكلها الجديد القشيب، وبإضافة عدد لا بأس به من التاج الجديد نسيّاً، فسوف أتناول منها جوانب محدّدة. أولاً: ما يسمّى تقليديّاً في تاريخ النقد بمسألة «وجهة النظر»، أي

الزواوية التي نعرف منها الحدث القصصي: من يرى؟ ومن يُحسّ؟ ومن يعرف؟ [هذا بالطبع إضافة إلى أن كل قارئ يعيد إنتاج ما يُقدّم إليه، وأن النص القصصي لا وجود له حقاً إلا نتيجة لهذا التبادل] فماذا يُقدّم إليه؟

في معظم قصص ربيع الصبروت نجد انتقالات سريعة في وجهة النظر، مثلاً في «قصة الشهيد المذمّر» بينما يجري السرد من داخل ضمير الغائب الراوي الذي يُهوّم، ويتحرك، وتستهو به أشياء، ويهتف من أعماقه «هو العسل والعسل» [ألم تكن تكفي «يهتف»، وهل «من أعماقه» هذه حقاً ضرورية وحتمة بالقياس إلى هدفها؟] بينما يجري السياق إذن من وجهة نظر هذا الراوي - وهو سليم وصحيح بلا جدال - نجد فجأة أنه «بعد أن همس إليهم بضع كلمات» وهذه هي الجملة - التواء في وجهة النظر: «قضى كلّ منهم ليله شاردًا يفكر ويمتصّ ريقه بتمنٍ واشتهاء». كيف عرف الراوي ذلك؟ لا دليل. هنا انتقال مفاجئ إلى العين الشاملة الكلّية المعروفة في القصص التقليدي الذي ينبع من معرفة تتجاوز معرفة أحد الأشخاص إلى سماء السرد العلوية التي تظلل وتخيّم من فوق على كل شيء.

ليس هذا إلا مثلاً واحداً ولكنه متكرر كثيراً، وإن كان في بعض القصص الأخرى التزام طيّب بزواوية واحدة أو وجهة نظر واحدة. السؤال هنا هو هل تعدّذ وجهات النظر وزوايا المعرفة بالضرورة عيب أو عطب سرديّ؟

لا.. بالطبع، وإنما المعيار هنا هو الضرورة الفنية، ونوع من الاتساق البنائي.

«الشاهد المذمّر» قصة أعيدت كتابتها تماماً، صُفّيت من شوائب كثيرة كانت في صورتها الأولى، ورُكّزت وقُطّرت ووجّه الوقع والأثر في حزمة مكثفة إلى بؤرة واحدة، وخلصت من حكايات حشوية وتعليقات خارجية، إلى آخره، وهذه التقنية أو الصنعة التي سوف نلاحظها في كل قصص «البتسم دائماً تقريباً، على عكس أشكالها الأولى المضطربة في مجموعة

«الماء» التي يُفضل الآن أن نسدل عليها الستار، كما أرادنا الكاتب أن نفعل.

من الأمثلة الأخرى التي يمكن أن نضربها لتعدد وجهات النظر - وبالتالي تغير تناغم وزن العملية السردية - قصة «الخوف»، على قصرها، والقصر سمة أساسية في عمل ربيع الصبروت الآن. فالراوي أو السارد يُحكى عنه، صحيح، بضمير الغائب ولكن سرعان ما تنتقل إلى أفكاره الداخلية مأخوذة من زاوية داخلية، وحتى إذا قال القاص «أُتسعت عينه» فيمكن أن نقرأها باعتبارها «أحسّ عينه تسعان»، أي من الداخل. وتغني التساؤلات والخواطر عن موت الناس من داخله ويمضي سرد ما يجري له، حتى تأتي إلى عبارة «أرتمي على السرير» وهنا تنتهي القصة في واقعها السردى فقد مات السارد. أمّا ما يأتي بعد ذلك فهو إضافة عن اندفاع الزوجة والابن وعما يحدث في خارج نطاق الوعي السردى الممكن للراوي.



ثانياً: من السمات التي تلفت النظر عند الصبروت اتهامه بالنقد الاجتماعي، أي نقد أخلاق الناس وسلوكهم، أعني التعليق على هذه الأخلاق وهذا السلوك تعليقا، لاشك، صادرا عن حسن نية واضح، وعن موقف أخلاقي لا جدال في صحته أيضاً، وكأنما فيه إشارة أو حتى دعوة مضمرة إلى مكارم الأخلاق وسلامة السلوك. والأمثلة واضحة وقريبة في قصص مثل «حوار» و«القانون يأخذ مجراه» و«شكوى الموظف المطيع» و«لقاء». وبطبيعة هذا النوع من القصص نجد زاوية القص أو وجهة النظر هي وجهة الراوي العارف بكل شيء - أو المفترض ضمنا والمسلم به ضمناً أنه قادر على أن يرى كل شيء أو أي شيء - وعندما أقول بطبيعة هذا النوع من القصص فأعني أن تعدد وجهات النظر في قصص النقد الاجتماعي هذه يكاد يكون ضرورة مؤدية لوظيفتها بكفاءة.

ولا يسلم السرد هنا من السخرية الخفيفة الملموسة لمسألتنا أو حتى

السخرية الثقيلة اليد الواضحة الوطأة، التهكم هنا ربما كان لا غنى له
لتهوين الضغط المتأني عن هجوم صريح على رذائل اجتماعية مثل النفاق
والتباهي أو الكبرياء الزائفة أو الزهو المقنوت بالمنصب أو بتوافه الممتلكات
المادية التي هي علامة على المكانة الاجتماعية المفترضة. وهكذا.

هذا الهجوم المحمود من الكاتب مرسوم بحذق هنا، ربما كانت فرشاة
الرسم أكثر سمكاً بقليل مما تجري عليه الأمور فعلاً، ربما كانت هنا وهناك مغالاة
تكاد تجمع نحو الكاريكاتير في تصوير الموظف النمام الذي يشي بزملائه
أو المأمور الذي لا يتهاون في تطبيق القانون، فقط عندما يكون الأمر مما لا
يمس مصلحة له أو علاقة يحرص عليها، ولكنه سرعان ما يجد التبريرات
والتسويغات اللازمة عندما لا يتعلق الأمر بمصلحته. والحوار مسرحي ربما
جنح إلى مسرحية أكثر بقليل مما نجد أو يمكن أن نجد في المجرى العادي
للأمور، كما يحدث في قصة «حلم» أيضاً، ولكن هذه المسرحية، أو تأكيد
النغمة ورفعها إلى طبقة عالية - قد تكون ثاقبة أحياناً - هي خصائص كتابة
النقد الاجتماعي كما نعرفها على طول التاريخ الأدبي وكما نجد نماذجها في
المسرح وفي القصة والرواية القابلة بطبيعتها أن تكون مشهداً مسرحياً
انتقادياً، كوميدياً إلى حد ما، وسوف نجد هذا الحوار أو هذه الخصائص
المسرحية مسبوكه جيدة السبك وقد تكون مجافية للنغمة الواقعية التي نتوقع
أن نسمعها في الحياة - ولكن هذه المجافة نفسها من سمات الكتابة في هذا
الفلك كما قلت.



ثالثاً: الجانب المقابل لهذا، والذي سوف نجده يزدهر ويتفتح في
مجموعته الثانية «انكسار الحروف» [فلا شك عندي أن «المبتسم دائماً» هي
مجموعته الأولى ولو كان تاريخ صدورهما أو حتى تاريخ إعادة كتابة معظمها
لاحقاً - «انكسار الحروف»] هذا الجانب هو الجانب الشعري أو القصيدي
في كتابة ربيع الصبروت، وأتصور أن «انكسار الحروف» متميزة وممتازة، في

محملها، في هذا السياق. أما هنا فإن الكاتب موفق جداً في إشارته للقصر والوجازة والتركيز وإعمال يد الحذف بعقل وتدبر، بل بتعقل كبير وتدبير، في جسم القصص القديمة المترهلة، لكي يصوغ منها كيانات يسري فيها نفس شعري ولغوي خاص، مثل قصص «الثأر» و«اغتيصاب» و«وجه» وإلى حد ما «انتظار» و«بتر» على ما في هذه الأخيرة من مشكلات بنائية أتصور أنها نتجت بالضغط من أنها قد طالت عن مساحة النفس الشعري الذي يظل عند ربيع وجيز الأمد. وهناك بطبيعة الحال جمل وفقرات متناثرة في غبار القصص الأخرى، ولكن ذلك كله قائم ودائم الوجود تقريباً في معظم الكتابات المعاصرة، أعني أن الجمل أو الفقرات المحلقة الاستعارات والمجازات ليس من شأنها أن تجعل العمل «قصة - قصيدة» كما يتأتى لربيع في مجموعته الثانية «انكسار الحروف».

وفي هذا الجانب يعني أن أشير إلى أن التقنية السائدة هي التركيز على بُعد معين، وهو مفيد لأنه يجذب العين ويشد الاهتمام إلى ذلك السطح (أو ذلك العمق أحياناً) الذي يهتم الكاتب، بحيث لا تتوزع النظرة ولا يتشتت الاهتمام. وإن كان ذلك لا يعني أن «القصة - القصيدة» بالضرورة لا بد أن تكون ذات بُعد واحد. على العكس تماماً، إن من الشعرية الأساسية تعدد الأبعاد، أو ما نسميه القابلية لتعدد التأويل، أي باختصار تفتح النص على آفاق، لا انحصاره في إطار سبق ومحدد.



رابعاً: نقرا في غلاف الكتاب أن قصص هذه المجموعة هي «قصص الدلالة المعلّمة»، بالطبع لا بد أن تكون لها دلالة، ولكن هذه التسمية بقصص «الدلالة المعلّمة» هل هي تسمية جديدة للقصص ذات المغزى؟ أو القصص «ذات الغرض» أو قصص الحكمة والمأثرة، إلى آخر ذلك كله؟

نعم ولا. ثم قصص هنا سافرة الدلالة، واضحة الهدف، لا تخلو من نبرة تعليمية مضمرة، ولكن قصص المجموعة كما قلت متباينة ومتضاربة

ومتراوحة. فهناك أيضاً قصص تستخفي فيها الدلالة على نحو ما وليس تماماً، فليس من الصعب في كل حالة أن نستنبط مغزى أو معنى، «مدوراً»، كأنه النواة الصلبة حتى في نسيج الشعر وهففة المجازات والاستعارات، وكأنها كانت هناك - هذه النواة - قبل أن توجد القصة نفسها: نقطة عقلية قبل تخلق الجسد، قصة «بتر» مع ذلك ليست، على سبيل المثال، بالقصة التي تُجرى إلينا أو تُفرض إلينا، حتى، بدالاتها على نحو قريب مباشر وإن كان لا يستعصي إعادة تركيب الدلالة.

وهنا نشير إلى تقنية الحجب - لا الإخبار - التي يلجأ إليها الصبروت وفيد منها، وخاصة في قصصه ذات النفس الشعري أو في القصص القصار جداً. وأعني بهذه التقنية نوعاً من «البتر» بتعبير الكاتب نفسه، وإسقاط أو إخراج أو تنحية المعلومة، أو اجتزاء الفرشة التي تكون عجينة العمل السردية. وثم فرق بين المحجوب حجباً الذي حُذف حذفاً، واقتطع، وبين المضمر المتضمن الذي يظل مع ذلك موجوداً ويظل وجوده سارياً في العمل القصصي سريان دم غير مرئي ولكنه ينبض ويحفظ الحياة.



خامساً: اللغة. لا بد أن نشير إشارة عجل إلى اللغة عند ربيع الصبروت، لأنه كاتب أصبح معنياً باللغة، وعاكفاً على أدائه بها.

لغته مطردة على سُنَّتها، صحيحة وسليمة إلا في استثناءات قليلة، وهي لغة هادئة وسلسلة لا تصدم، وليست فيها شحنات العنف المصمي أو الرقة المفهاقة، هي تمنح إلى استعارات وشعريات بعضها ملهم وبعضها موفّق. ودون انتزاع من السياق (أو إذ نضطر اضطراراً لأغراض التوضيح فقط، لاقتطاع من السياق) نذكر منها مثلاً:

«الشواطيّ مجروحة تنزّ»

«غمريّ ألم الجمال المتاهي يعصرني بلذة»

«تأكد لي عيناها، الوجه كله أو يظل في مغارة قلبي متارجحاً يتقبض» .
«انتصبت أشواقنا مترعة» .

والقليل منها مفتعل فيما أحس، من نحو تعبير مثل «الظبية الوحى» أو،
«الأم المجهول» . لماذا مجهول؟ الأم دائماً محسوس معروف حق المعرفة، قد
يكون سببه أو مصدره مجهولاً إذا شئت، ولكن أن أتألم ويكون ألمي مجهولاً
لي فهو غير متصور، هذا قالب موروث من عهد الرومانسية المجرّفة من
داخلها المفرغة من معناها؛ الكتابة أساساً هي فن - وصنعة - التعبير
الدقيق، فن وصنعة إيجاد الكلمة الصحيحة على الأقل والموحية الموحدة،
فيما يُرجى .

لا يُغتفر إذن لكاتب أن يذكر الكبرياء أو يؤنث الرأس أو يجعل الماعز
وهي مفرد جمعاً، ولا أن يخطئ حركات الجزم والنصب، ولا يُحتج في ذلك
بالخطأ المطبعي، الخطأ هو الخطأ، أياً كان مصدره والمسئول هو الكاتب أولاً
وأخيراً .



سادساً: من ميزات الصبروت أن أذنه تجيد الإصغاء إلى تلك
الأفكار والمسلمات التي تخالج الناس، وتراودهم، وتسود بينهم . وتجيد
صياغة قصص من هذه المسلمات التي تكون الحس العام أو الإدراك العام .

وذلك أن قصص النقد الاجتماعي والخلقي قائمة، سداة ولحمة، على
هذه الميزة الواضحة، ولئن بعدت القصص التي يخامرها نفث الشعر عن
تلك الجادة العريضة، فإن ما يمكن أن أسميه «القصص - الحكايات» أي
تلك التي تجمع بين عناصر الحدوث والنقد والشعر، بين استبطان دخائل
الشخص واستظهار مشاهد الخارج، تستمد مادتها أيضاً من هذا الذي
يمكن أن أسميه «الإدراك العام»، مسلمات المجتمع الذي يعيش فيه - ولا
ينفصل عنه - هذا الكاتب، وبخاصة عندما يتناول مناطق أثيرة إليه أظنه
يعرفها معرفة المعاشة - ولكن معرفة الفن هي التي تهمننا طبعاً - أعني مناطق

أو مواقع الموظفين، وربما في درجاتهم المتوسطة أو الدنيا، والريف الذي له صلة بالحضر على نحو أو آخر، وبيوت الطبقة الشعبية أو الوسطى الصغيرة، وهكذا.

وبالطبع يترتب على تلك الميزة في تصوّري وضوح الرؤية أو ما أسميته منذ قليل دُنُو الدلالة لا نأيا، وسلاسة مأخذها لا استعصاؤها.

وحتى في القصص الشعرية يظلّ موقع العمل السردي أو موطنه اليقياً بل مألوفاً، لا ينفر القارئ بل يجذبه إليه، ولا يكلفه من أمره جهداً أو زحفاً.



سابعاً: كلمة موجزة عن «شخص» الصبروت، ولا أقول «شخصياته»، إذ إنّ الوجيه والمحدودية المكانية أو المساحية البحتة للقصص [لا تكاد تتجاوز صفحتين في الغالب الأعم، إلّا في قصتين أو ثلاث وعندئذ لا تتجاوز أربع أو خمس صفحات على الأكثر]. لعلّ هذا الإطار لا يتيح للكاتب أن يعمق في تفاصيل تكوين الشخصية أو حتى ملامحها الجسدية التي ما أندر ما نعر عليها.

ولعلّ السبب يتجاوز ضيق المساحة، ربّما، إلى ضيق الرؤية نفسها، فمن المتصوّر - والمتحقّق - أن تجتمع الوجيه والكثافة، وأن تحدّد «الشخصية» القصصية، أو يوحى بها، بمحض ضربات قاطعة قليلة وحادة.

شخصه إذن هي نماذج صريحة ليس فيها تناقض داخلي ولا فوران جيّاش ولا أعاصير الحياة المتقلّبة، هي شخص متسقة تماماً مع التصوّر المحرّك الذي خلقها، وهي مرسومة بدقة وعناية في داخل هذا التصوّر، كتلك الابتسامة المرسومة دائماً حتى في النهاية الحديثة والنهاية السردية معاً التي نجدتها في قصّة العنوان «المبتسم دائماً».

ومن احتجاجاتي القديمة على ربيع ما قلته له على الأقلّ في مناسبتين عن

تصويره لشخصية «الفلاح - الجندي» أو «الجندي - الفلاح». في قصة «حلم»: إنه يذكّرنا بالفلاح النمطي الذي نراه في التلفزيون، أو كنا نراه حتى أخيراً، أو نسمعه في المذياع: ريفي منعزل في داخل قوقعة قريته، عنده تصورات أو أحلام أو أوهام عن بنات المدينة، وعن فحولته، وعن فردوس كله مناعم الراحة واليسر في مقابل الضنك الروحي والعوز المادي الذي تصوّره مثلاً فانلته المقطعة، لهذا التصوّر كله فيه من الصديق ما يكفي لإقامة عمل فني؟ أكان هذا الفلاح موجوداً قط في «الواقع» من ناحية، أو في «واقع الفن» الحق من ناحية أخرى؟ أليس في إقامة هذا النمط نوع من الاستعلاء يُضرب بالعمل خُلُقياً [على أحسن معاني الخُلُقِية] وفتياً على السواء. إنَّ الفلاح المعاصر الآن هو الذي يعرف، عن طريق التلفزيون نفسه والتراتزستور والفيديو، عن طريق السفر إلى البلاد العربية والأجنبية والمرور بالمطارات والمحطات الكبرى، ما لا يمكن أن يتسق مع هذا التصوير لفلاح قصة «حلم». على المستوى الواقعي البحت عرفت الفلاحين من أقارب الأقربين وجيرانهم وعرفت ذكاءهم الفطري وحيلهم وطرقهم المختلفة التي أتاحت لهم البقاء ودحر القهر على طول آلاف السنين، وليست أحلامهم بهذه السذاجة حتى وإن حكوا عنها في مجالسهم، [دعك طبعاً من حكاية نقل الواقع]، ولكن هناك في هذا التسطيع الذي تأتي لنا به القصة نوعاً من الشطط الفني لا أتصور قبوله ولا تبريره، حتى وإن امتزج به نوع من التراحم والتعاطف المضمّر هو وحده الذي ينقذ القصة.

وإذا كنت قد أطلت في هذه الشخصية بالذات فلأنها تشغل أطول قصة في المجموعة من ناحية، ومن ناحية أخرى لأنها مثال أو مثل للنحو الذي صيغت به سائر الشخصيات بدرجات متفاوتة، أعني بذلك ما أسميته بالتركيز على جانب واحد، توجيه الضوء الكثيف إلى ناحية واحدة، حتى تتأكد الدلالة ويتضح المعنى وضوحاً لا لبس فيه.

في قصتين له هناك تقنية طريفة وغير مطروقة هي التماهي أو التوحد مع الحيوانات وتحول السرد إلى وجهة نظر تلك، وجهة نظر القطّة أو الجحشة أو الماعز مثلاً، وهو مزلق خطر استطاع ربيع أن يحاذيه وينجو من الوقوع في هوته.



ثامناً وأخيراً ميزة أخرى وهامة لربيع الصبروت هي أنه ذو عقل قصصي مُرتّب ناقد، يرى الأشياء في أنساق جليّة.

إنّ قصصه بتعبير أخذه من نصّ إحدى قصصه: «طرقات صغيرة متقاطعة ومنظمة». انظر مثل ذلك في قصة «أرقام» أو «الرحلة الأخيرة».

هذه قصص بذل فيها صاحبها قدراً من التفكير والتدبير حتى تصبح جيّدة الإضاءة، حسنة الإعداد، وحتى تنتهي إلى نتيجة مقبّعة ومتسقة مع مقدماتها، وتخدم غرضاً يتخلّل كلّ تضاعيفها، والنهايات عنده مهمة لأنها حتى وإن بدت لأول وهله تحت غُخايل غير المتوقّع، أي بصورة الأمر المفاجئ غير المحسوب، إلّا أنّها في حقيقة الأمر وعند النظر بتمعّن نهايات مترصّدة، أعني مُتوقّعة حتى لو كانت تلوح غير ذلك؛ إنّ الكاتب يملك قدراً من الذكاء ولا يبخل بقدر من الجهد السرديّ الهادئ يمكنه من الوصول إلى تلك الخواتيم المنظورة لقصصه، انظر في ذلك قصة «المتحف» مثلاً أو «في المسار» أو حتى «حلم» التي أشرنا إليها بشيء من التفصيل، و«المذيع» و«العودة»؛ تختلف تقنية النهاية أو الخاتمة هنا اختلافاً جذريّاً عما كان يسمّى بلحظة التنوير أو فكّ الحبكة أو حلّ مشكلة التشويق إلى آخر تلك التسميات لتقنية تقليدية معروفة، فليس التشويق هنا مقصوداً لذاته بل هو مستهدف به إبلاغ وتجليّة الدلالة التي هي معلّم الكتابة عند ربيع الصبروت.

لا يتناقض ذلك مع تقنية أخرى يلجأ إليها ربيع بل يتفق معها على الأصحّ، هي تقنية اختصار التفاصيل والاقتصار على ما يراه الكاتب

جوهرية ودالا. هذه تقنية طالما جرت الأقوال «شبه النقدية» الشائعة السابقة بأنها تقنية مرغوبة ومحمودة، وطالما صيغت فيها قلائد الشاء «شبه النقدي». وليس ذلك صحيحاً بالضرورة ولا في كل الأحوال. على العكس أنحو أنا نفسي نحو تقنية مضادة أراها هي الضرورية لعمل الإبداع، حشد التفاصيل بغية ابتعاث الحدث أو المشهد أو الجسم النصي ابتعاثاً حياً نابضاً بكل تناقضاته وجيشانه وكل حسبه وعضوريته وروحانيته أيضاً. أي إيجاده خلقاً من جديد.

على أي حال فإن الاختصار في التفاصيل عند ربيع يؤدي بنا إلى إقامة أبنية - وكدت أقول أقضية - رقيقة وحسنة التماسك من الإنشاءات العقلية واللغوية المختارة كما قلت بدقة وعناية.

هذا فنٌ يذكّرني، على نحو ما، ويغض النظر عن التقييم النقدي، بأسلوب من الفن التشكيلي هو الفن التجريدي الذي نجد فيه مسطحات لونية ذات بُعد واحد، ائتلافها وحده هو قانونها الداخلي.

ليس البناء عند هذا الكاتب بناء بصرياً، أو حتى حسياً بالدرجة الأولى، إنما هو بناء تجريدي على غمط الفن التشكيلي التجريدي، وآليته بسيطة ومباشرة: فرشاة أو حبكة ممزجتان في معظم الأحيان على نحو سريع، في كلمات موجزة وجمل متلاحقة، دون غوص في متاهات ودون دوران وتقصّ لمسارات جانبية، ثم حلّ حاسم للموقف بنهاية مرصودة وقاطعة. هذا ما أعنيه بالبناء التجريدي المنزه عن تكثيف وتركيب طبقات فوق طبقات من المادّة القصصية.

البناء التجريدي مذهبٌ له على كل حال احترامه وتقديره.

القسم الرابع

**تذييل في مشهد الحساسية الجديدة الآن
التغير والقصص، لمحة في ساحة الإبداع
القصصي الحديث**

التغير والقص

● لمحة في ساحة الإبداع القصصي الحديث

من المداخل التي يمكن أن نتناول بها هذا الموضوع أن نلّم إلمامة خاطفة بالقصة المصرية قبل حدوث التغير مباشرة، أعني في الفترة التي كانت سائدة قبل أن نلمس التغير، ومن هذا المدخل نحاول أن نتلمس خصائص وسمات هذا التغير.

فلنقل ببساطة أو تبسيط إتّنا قبل بزوغ هذه الظاهرة التي نسميها الحساسية الجديدة مرة، أو الكتابة الجديدة، أو البلاغة الجديدة، وقبل تأكد هذه الظاهرة، كنّا نجد القصة القصيرة وقد سلكت النهج الذي يمكن أن نطلق عليه النهج الموباسائي أو التيكوفي بشكل عام، مع تحفظ ضروري بالنسبة لاستخدام المصطلح، لأنّ في استخدامات المصطلح دائماً إجماع لا تطابقاً، بمعنى أنّ القصة القصيرة باختصار شديد اتّجهت إلى عملية سردية تقليدية، «تبدأ «بفرشة» للموضوع أو تمهيد ثمّ نصاعد الحبكة أو العقدة، ثمّ الوصول إلى الحلّ أو لحظة التوير، مع ما هو ضروري في هذه «الوصفة التقليدية» من وضع للشخصيات والأحداث في أماكنها الاجتماعية والسيكولوجية ونزغها ومن حيث علاقتها بالمجتمع وبغيرها من الشخصيات ومع الحرص على هذا التوازن المحسوب بين الوصف من ناحية والسرد من ناحية والحوار من ناحية ثالثة، وتوفير قدر من الانسجام أو التعادل المقصود بحيث يخرج هذا الكائن الذي اسمه القصة القصيرة متعادلاً ومنضبطاً حسب هذا التصوّر.

أمّا اللّغة فكانت من ناحيتها تسير على سنتها، لغة سليمة، أو لغة الإحياء بما عرف عنها من سلاسة. . لغة الرواد القدامى الذين نفوا عن

اللغة العربية كل الكلمات الحارة التي يستخدمها الشعب، كل الكلمات التي تصوّروا وتوفّموا أنها موصومة لأنّ الناس يتناولونها، مع سلامة محتدها وعراقتها الأصيلة.

اللغة العربية التي نفيت عنها كل ما تصوّر هؤلاء الرواد أنها تمت إلى العامية بنسب مع أنها عربية عريقة عريقة المحتد، هذا النوع من اللغة يمكن أن نشر إليه باختصار إذا تذكّرنا محمود تيمور في كتاباته الأخيرة، أو محمود كامل، أو حتى نجيب محفوظ... هذه اللغة التي يمكن أن نسميها اللغة المصفاة المنقاة المرققة البعيدة شيئاً ما عن جيشان العربية بمختلف مستوياتها وطبقاتها.

بالنسبة لمضي الزمن، أو العلاقة بين القصة القصيرة والزمن، سوف نرى أنّ الزمن هنا أيضاً يسير على نهج مطرد، الماضي يسبق الحاضر، الحاضر لا بدّ أن يأتي قبل المستقبل المتوقع حتى إذا استخدم الكاتب ما يسمى باللقطة الإرجاعية أو اللقطة الخلفية، فهو يحرص على أن يمسك بيدك ويقول انتبه، سوف أعود الآن إلى الماضي ثمّ ينتهي من ذلك فيستأنف سرده التقليدي.

بالنسبة لعوالم أو أكوان خاصّة لم تظهر إلّا قريباً، اتصّور أنها كانت منفيّة نفيّاً تامّاً، عالم الحلم أو أكوان اللاشعور أو تلك المنطقة التي تقع مباشرة تحت الوعي، لم يكن يمسّها رواد القصة القصيرة في ذلك الوقت.

هذا باختصار ما يمكن أن نتلمّسه الآن وفي هذه العجالة من المناقشة في خصائص القصة المصرية القصيرة التي لحق بها تغيير لاشكّ فيه يمكن أن نستتجه على الفور إذا وضعنا مقابل كلّ تلك السمات متناقضاتها؛ فمن حيث بنية القصة القصيرة لم تعد هناك ضرورة، بل بالعكس كان هناك سعي أو طلب نحو ابتداع مناهج جديدة في البناء والسرّد، لم يعد من المهمّ إطلاقاً أن تكون فرشّة ثمّ حبكة ثمّ لحظة تنوير، يمكن أن تقتصر القصة القصيرة في هذا التصوّر الجديد على فرشّة واحدة أو على لحظة الأزمة فقط. من حيث التسلسل الزمني اتضح بشكل لاشكّ فيه انهيار حاجز الزمن

القديم، بمعنى أنه لم يعد هناك ضرورة لأن يأتي الماضي قبل الحاضر أو أن يكون المستقبل زمناً مستشرفاً، بل يمكن في هذا التصور، أو في هذه الكتابة الجديدة أن يكون الماضي والحاضر والمستقبل أزماناً مترامنة، أو ليس بينها هذا الترتيب التقليدي، شيء يشبه انهيار الهندسة الإقليدية التقليدية.

بالنسبة للغة أيضاً يمكن تصور نقبض ما ذكرت في اقتحام ساحات جديدة للغة سواء في السرد أو في الحوار، لم تعد اللغة هي تلك اللغة المصفاة السلسة، لغة الإحياء التقليدية، بل أمكن أن تكون عدة لغات، منها الصحو الهادئ الملزم، ومنها العارم الجائش المضطرب، منها التوفيقي ومنها الذي يخلق في الشعر، ومنها أنواع من التناسق والتناغم بين تلك المستويات والطبقات، منها الاستفادة من رصيد العامية الفني واللواذ بقلاع التراث التقليدية في الوقت نفسه. أصبحت ساحة اللغة ساحة مغامرة مفتوحة يتوقف التوفيق فيها على مدى موهبة الكاتب ومقدرته على الاقتحام والغوص والاكتشاف والخلق والتجديد في اللغة.

بالنسبة للمناطق أو الساحات الأخرى التي لم تكد تمسها القصة التقليدية انفتحت عوالم أو أكوان ما نحت الوعي، أصبح للحلم سيطرة وأصبح للأوعي سيادة تعقل، وأمكن أن يوجد الداخل جنباً إلى جنب مع الظاهر وأن يكون الصحو موازياً للحلم.

في داخل تلك السمات العريضة يمكن أن نشير إلى عدة موجات أخرى متلاحقة منها مثلاً ظاهرة حديثة نسبياً وهي ظاهرة ما أسميته مرةً بالقصة القصيدة. وما يمكن أن أسميه أيضاً الكتابة عبر النوعية في القصة المصرية القصيرة.

أريد أن أشير أيضاً إلى ظاهرة جديدة أخرى اتصور أنها تزداد رسوخاً يوماً بعد يوم ظاهرة التركيز أو العناية بالتراث الشعبي والذهاب بذلك إلى أبعاد لعل القصة القصيرة لم تذهب إليها من قبل، بالإضافة إلى ما يمكن أن نسبه أيضاً نوعاً من التعمق في الثقافات الفرعية للمجتمع والحفاوة

والعناية بالمناطق الهامشية من الخبرة سواء كانت خبرة فردية أو اجتماعية في مختلف المواقع، ليست بالمواقع الاجتماعية فقط، وإنما المواقع النفسية والخبرات الفردية التي من الواضح أنه لا يمكن الفصل بينها وبين الظاهرة الاجتماعية.

ما أريد أن أركز عليه في كلمات قلائل هو أن دعواي ليست أن التغيرات أدت إلى هدم البنية على إطلاقها بل إلى هدم البنية التقليدية وإحلال بنية جديدة محلها، أكثر تركيباً وأكثر تعقيداً وبالتالي أكثر فاعلية وأكثر قرباً وتأثيراً فيما يسمى بالواقع، هناك نوع جديد من البناء يحتاج إلى نظرة جديدة وتحليل جديد، لم تعد القصة التقليدية على ما قدمت من فضائل هي النموذج، بل استنفدت عطاءها، وتقرير بعض النقاد أنها كانت ضرورية ورأسخة، ليس عليه خلاف. ومن جانب آخر هناك فرق بين أن تصدر عن أيولوجية معينة أو عن رسالة معينة متعمدة، وبين أن تصدر عن رسالة أو أيولوجية شئت أم أبيت، ما هي مهمة هذه الرسالة؟ هذا شأن التحليل النصي، وبالتالي فإن نصية النص التي يتحدث عنها بعض النقاد مهمة، بمعنى أنه يجب الحرص على تبيين العلاقة بين نصية النص وبين هذا الواقع الذي يوجد النص في مناخه وفي بحره ولا يوجد انفصال بينهما. بمعنى أن النص لا يعكس الواقع، وليس بينهما محاكاة وإنما بينهما جدل وحوار. والواقع هنا كلمة عريضة ومفهوم قابل لتفسيرات متعددة، إنه ما يمكن أن أسميه بالحقيقة الشاملة، وهذا يؤدي إلى أنه لم تعد الرسائل جاهزة، لم تعد المعرفة قائمة مسبقة في عالم مثالي مسبق وقبلي وفلسفي جاهز، بل أصبحت الخبرة الفنية سعياً متصلاً نحو معرفة. وهو ما يؤدي بنا إلى النص المفتوح أو المتعدد الدلالات الذي هو أحد أهم سمات التغير الآن.

سأحاول أن ألمّ بتصوّرات سريعة ليست إجابات في مسألة المعرفة، هناك معرفة هي التي تُهم الفنّ، أساساً. ليست معرفة الوقائع هي معرفة الواقع. . مسألة الوقائع هذه تندرج تحت ما يسمى «المقدمات المحذوفة».

الوقائع لابد أن تكون معروفة ومسلمات بها ومفترضة، ولكن المعرفة الفنية تتجاوز الوقائع وقد تتجاوز الواقع أيضاً بمعنى من المعاني. والواقع كما قلت من قبل كلمة عريضة ومفهوم شامل يضم الظاهرة الاجتماعية والنفسية والثقافية، كما يضم الظاهرة الفردية الداخلية.

النقطة التي أريد أن أثيرها هي لماذا عادت الطفولة بقوة في قصص الكثيرين ومنهم أنا في عملي الأخير، وما تصوّري عن مسألة اللغة والشعر و«القصة القصيدة».. إذا عدت إلى كتابة الطفولة مع الكثيرين من كتاب السينات والسبعينات وكل من أسهم في هذه الظاهرة، ظاهرة التغير في القصة القصيرة، فليست هذه العودة هي عودة تولستوي إلى طفولته في أيام الصبا والشباب ولا عودة ألفونس دوديه، هناك بعد آخر في العودة إلى الطفولة يرتبط بالواقع الذي نعيشه وبالخبرة التي نعانيها في وقت معاً. الطفولة التي نعود إليها هي خلق جديد، الطفولة وقد دخلت في سياق متعدّد الدلالات في الوقت نفسه، بحيث لم تعد طفولة ذهنية مجردة ولا هي إعادة تركيب لعالم منقّض وذكريات بائدة، بل يدخل في صلب عالم الطفولة معرفة أوسع لمعرفة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالكاتب الآن، ولعله الكاتب الذي يستشرف أيضاً نوعاً من المستقبل، لم تعد الطفولة ماضياً منقّضاً أو شيئاً مستعاداً، بل هي في هذه الكتابة الحديثة واقع مجادل ومحاور للواقع الذي نعيشه، للواقع الذي عشناه والواقع الذي نتصوّر أنه سيحدث أيضاً في المستقبل، مع خبرات الواقع المتعدّدة.

لماذا؟ سيأتي في إجابة السؤال التالي.. لماذا القصة القصيدة؟ ولماذا اللغات المتعدّدة؟ أشير هنا إلى الحفاوة باللغة، إننا نحتمي باللغة لأن هذا ردّ على جدل امتهان اللغة العربية في واقعها الذي نعيش فيه، العصر الذي أصبحنا نرى فيه «البوتيكا» و«الشوينج سنتر للسلام للمحجّبات» هذا الخليط الغريب من امتهان اللغة والذات القومية، أصبح له ردّ على مستوى آخر هو الحفاوة التي نجدها في عنايتي مثلاً بالدلالة الموسيقية التي

تتجاوز دلالة المعنى، لكنها نفس الحفاوة التي نجدها عند ناصر الحلواني ومنتصر القفاش ويدر الديب واعتدال عثمان وغيرهم، حيث لم تعد القصة سرداً لوقائع، بل كيان قائم بشعريته يحاول أن يناقض ويعدل سير الواقع الذي من فرط ابتذاله وورثاته أصبح يستدعي رد فعل قد يكون تلقائياً، أصبح اللجوء إلى الشعر هو الملاذ والخلص من الرثالة والابتذال والمهانة التي يتميز بها الواقع المحيط بنا، انعدام الشعر في الواقع أصبح يستدعي الشعر في الفن وعلى نفس النمط امتهان اللغة أصبح يستدعي الاحتفاء بها.

كذلك تعدد الدلالة أيضاً يستدعي شيئاً موجوداً في الواقع، وهو سيادة السلبية لدى المتلقي، المتلقي الآن يجلس أمام التلفزيون ساعات طويلة من الهراء ببلاهة وسلبية كاملة في معظم الحالات، أصبح النص القصصي مطالباً الآن بأن ينتزع هذا المتلقي لكي لا يوجد النص إلا بمشاركة إيجابية وخلق من القارئ. لقد دهشت في الحقيقة حين قرأت جملة لفولتير يقول فيها «إن أحسن الكتب هي التي يكتب قارئها نصفها» من فولتير يأتي هذا الكلام.

لم يعد السرد تقليدياً بل أصبح ثورياً وانتقلايياً، بمعنى أن المحكي لم يعد هو المحكي التقليدي، بل أصبح محكياً متغيراً، لم تعد هناك ضرورة لحكاية تقليدية «حدوتة» وإن كان هناك نوع من العودة إلى الحدوتة التقليدية بشكل آخر. هذه إحدى الكيفيات. . أي لم تعد هناك حكاية خرج محمد من الباب وفي الآخر تنتهي. . لم تعد هناك حدوته ومع ذلك هناك أزمة وتعقد درامي ولكنه لا يتم بالشكل التقليدي.

الكيفية الأخرى هي أن الزمن لم يعد هو الزمن التقليدي، أصبح الزمن مهشماً ومعطّلاً، ليس هناك ربط ضروري بين التهشم الفردي وتهشم العمل الفني. .

وليس كل مهشّم مبدعاً . . وإنما حدث هناك هذا التوافق النادر عند بعض المبدعين ومنهم محمد حافظ رجب على سبيل المثال .

نعود للقصة اللوحة أو القصة القصيدة . . هذا سيثير عندنا مرة ثانية مصطلح القصة، نحن دائماً نفكر في القصة كما لو كانت نموذجاً مسبقاً جاهزاً تلقيناه من تشيكوف ومويسان ثم عدل فيه كُتّابنا . . . لا . . . الإمكانات الموجودة في هذا الشكل تكاد تكون لا محدودة . .

العودة إلى التراث ليست مجرد استعارة أو تقليد، بل عودة إلى هذا التراث يعود إليها أيضاً الحداثيون وبيدعون فيها وعلى نسقها إبداعاً لا يمكن أن يقال إنه مجرد تقليد أو إتباع أو عودة إلى الماضي . .

إذن ليس هناك شكل سابق محمد قاليبي نمطي نستطيع أن نقول بناء عليه هذه قصة وهذه ليست قصة، الذي يحدد هذا هو القصاص بإبداعه الخاص، فهو ينظر إلى القوانين بعد كتابة العمل وليس قبله، وبالتالي يمكن أن تكون هناك قصة ليس فيها أي حدث على الإطلاق وسوف نجد في داخل ميكائيزم التطور الداخلي لهذه اللوحة عقدة وحلاً وكل ما نتلمسه من الطرائق والمواصفات المثيرة لخلق الدلالة المطلوب من القارئ أيضاً أن يشارك فيه .

لا أريد أن أقول إن هناك نوعاً من الإطلاقية أو النموذجية في الأدب، ولكنني أعتقد أن هذه المسألة يحلها نوع من التفاعل الخلاق بين الكاتب والمبدع والناقد، دور النقد في هذا المجال دور أساسي، وبالتالي فإنّ النظريات والتصورات والرؤى، التي يقولها القصاصون عن عملهم لها أهمية كبرى في هذا المجال، وهذا هو أحد المعاني المهمة في هذا المجال: أن يتحدث القصاصون عن خبرتهم لكي يحدث نوع من تمهيد الأرض أمام القارئ والمتلقي ليتقبل ويتلقى التغيرات، لأنه ليس هناك نقلة تحدث في أي نوع أدبي إلا بهذا التفاعل بين الإبداع والنقد .

للمؤلف

- ١ - حيطان عالية، مجموعة قصص، على نفقة المؤلف، القاهرة، ١٩٥٩،
دار الآداب، طبعة ثانية، ١٩٩٠.
- ٢ - ساعات الكبرياء، مجموعة قصص، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢،
دار الآداب، ١٩٩٠.
- ٣ - رامة والتين، رواية، طبعة محدودة، القاهرة، ١٩٧٩.
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠ - دار الآداب، ١٩٩٠.
- ٤ - اختناقات العشق والصباح، قصص، المستقبل العربي، القاهرة،
١٩٨٣ - دار الآداب، ١٩٩٢.
- ٥ - الزمن الآخر، رواية، دار شهدي، القاهرة، ١٩٨٥ - دار الآداب،
١٩٩١.
- ٦ - محطة السكة الحديد، رواية، مختارات فصول، القاهرة ١٩٨٥ - دار
الآداب، ١٩٩٠.
- ٧ - قرابها زعفران، نصوص اسكندارية، المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٦
- دار الآداب، ١٩٩٠.
- ٨ - أضلاع الصحراء، رواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.
- ٩ - يا بنات اسكندرية، رواية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠.
- ١٠ - مخلوقات الأشواق الطائرة، رواية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠.
- ١١ - مختارات في القصة القصيرة في السبعينات، مع دراسة، مطبوعات
«القاهرة»، القاهرة، ١٩٨٢، نفدت.
- ١٢ - أمواج الليالي، متالية قصصية، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩١، دار
الآداب، بيروت، ١٩٩٢.
- ١٣ - حجارة بويللو، رواية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢.
- ١٤ - اختراقات الهوى والتهلكة، نزوات روائية، دار الآداب، بيروت،
١٩٩٣.

- ١٥ - رفرقة الأحلام الملحية، رواية، دار الآداب، بيروت، تحت الطبع.
- ١٦ - عدلي رزق الله (مائيات ٨٦)، دراسة، على نفقة الفنان، القاهرة، ١٩٨٦.
- ١٧ - مائيات صغيرة، دراسة، القاهرة، أغسطس، ١٩٨٩.
- ١٨ - أحمد مرسي، دراسة ومختارات شعرية، القاهرة، ١٩٩٠.
- ١٩ - الخطاب المفقود، أ. ل. كارجيالي، مسرحية، الدار المصرية للكتب، القاهرة، ١٩٥٧.
- ٢٠ - الحرب والسلام ج ١ و ٢، ليوتولستوي، رواية، الدار المصرية للكتب، القاهرة ١٩٥٨، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩١، ١٩٩٢.
- ٢١ - الفجرية والفارس، قصص رومانية، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٨.
- ٢٢ - شهر العسل المر، قصص إيطالية، كتب ثقافية، القاهرة، ١٩٥٩.
- ٢٣ - فارالكو، إميل سيبه، رواية غينية، الألف كتاب، القاهرة، ١٩٦٢.
- ٢٤ - أنتيجون، جان أنوي، مسرحية (بالاشتراك مع ألفريد فرج)، الألف كتاب، القاهرة، ١٩٦٣.
- ٢٥ - مشروع الحياة، فرانسيس جونسون، دراسة، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٧.
- ٢٦ - ميديا، جان أنوي، مسرحية، مجلة المسرح، القاهرة، ١٩٦٨.
- ٢٧ - الوجه الآخر لأمريكا، ميكائيل هارنجلتون، دراسة، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٨.
- ٢٨ - تشريع جثة الاستعمار، جي دي بوشير، دراسة، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٨.
- ٢٩ - الشوارع العارية، فاسكو براتوليني، رواية، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩، دار إلياس المصرية، القاهرة، ١٩٩١.

- ٣٠ - نحو التحرّر، هربرت ماركوز، دراسة، دار الآداب، بيروت،
١٩٧٢.
- ٣١ - حوريات البحر، قصص أمريكية، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٩.
- ٣٢ - الإسلام والاستعمار، رودلف بيزرز، دراسة، دار شهدي، القاهرة،
١٩٨٥.

فهرست

الموضوع	صفحة
القسم الأول: تقديم ومنهج	٧
- استجلاء لأفق الحساسية الجديدة: ليست شكلية بل مرتبطة بالتطور الاجتماعي والتاريخي. الفن لا يقترح خانات محدّدة، بل هو بحثٌ عن «اللغة - الرؤية».	
القسم الثاني: ما قبل الحساسية الجديدة	٣٥
- من أعلى نماذج الحساسية القديمة: القدريّة والأغماط الرئيسيّة في عالم نجيب محفوظ.	
- هموم عصر مضى: ابراهيم الكاتب وهموم عصره.	
- آخر أيام العميد: نفاضة السيرة الذاتية لطف حسين.	
- محمود البدوي على الحدود بين الحساستين التقليديّة والجديدة.	
- قمم الحساسية القديمة: يوسف إدريس الموهبة الحوشية وبحي حقّي، الدقة القاسية.	
القسم الثالث: صور من الحساسية الجديدة	١٢١
- مشاهد من الحساسية الجديدة على ساحة القصة القصيرة في السبعينيّات.	
- الحياء والتورّط عند بهاء طاهر: عين الحياء الصحاحية في «الخطوبة» والتورّط في «قالت ضحى».	
- تحريك القلب عند عبده جبر، رواية التجاوز لا الانهيار.	
- محمد حافظ رجب وأشلاء مخلوقاته الممزّقة.	

- ابراهيم أصلان وقناع الرفض .
- زهر الواقع عند علاء الديب : الحساسية الجديدة على كره من الكاتب .
- «رائحة البرتقال» لمحمود الورداني ، رواية الفقدان والبر .
- «حكايات شعبية» مُحَدَّثَة أم قصص حدائبة عند خيرى عبد الجواد .
- حبكة مرسومة ونهاية مرصودة عند ربيع الصبروت .
- القسم الرابع : تذييل على مشهد الحساسية الجديدة الآن . . . ٣٣٧
- التغير والقصر ، لمحة في ساحة الإبداع القصصي الحديث .

إنَّ الكتابة الإبداعية - لسبب أو لآخر - قد أصبحت اختراقاً لا تقليداً، واستشكالاً لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان.

ومن هنا، تحيى تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردى الاطرادي، فكّ العقدة التقليدية، الغوص إلى الدّاخل لا التعلّق بالظّاهر، تحطيم سلسلة الزّمن السّائر في خطّ مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللّغة المكرّسة، ورميها - نهائياً - خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة «الواقع» لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة - إن لم تكن مداهمة - الشّكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللّغة السّائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة «الأنا» لا للتعبير عن العاطفة والشّجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولاً إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة، التي يمكن أن أسميها «ما بين الذاتيات» والتي تحلّ - الآن - محلّ «موضوعية» مفترضة، وغيرها من التقنيات.

وليست هذه تقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد «الإحالة على الواقع»، بل هي رؤية، وموقف، وإن كان ليس ثمة انفصال، ولا تفريق بين الأمرين، بطبيعة الحال.